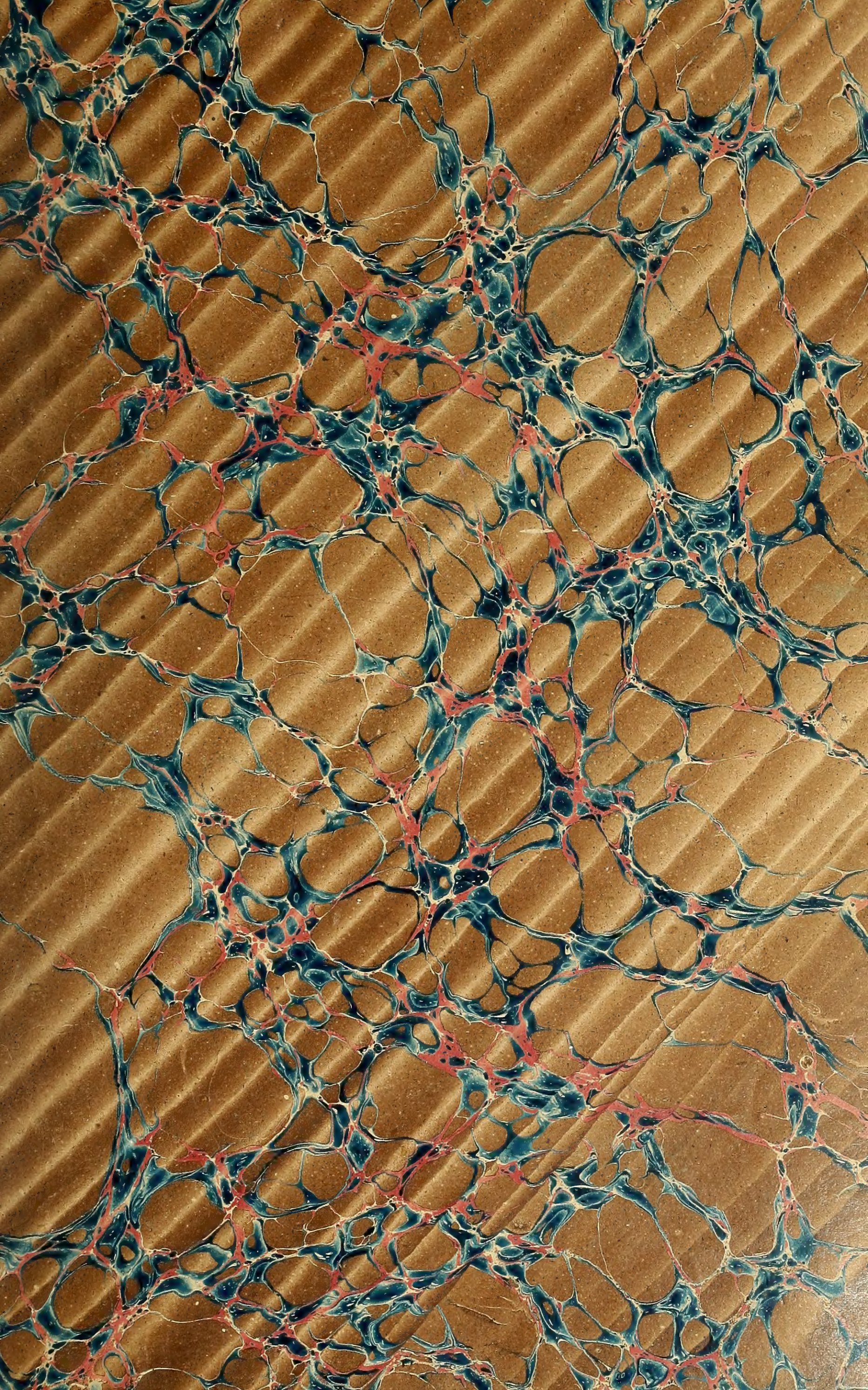


Alcove 14
Case 6
Shelf 2
No. 15
Over Reference Sh
NOT TO BE TAKEN FROM LIBRARY
Library of
PERIODICAL
Wellesley College.
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
Presented by
Prof. E. N. Horsford
Cambridge, Mass.
No 19193.





GAZETTE

DES

BEAUX-ARTS

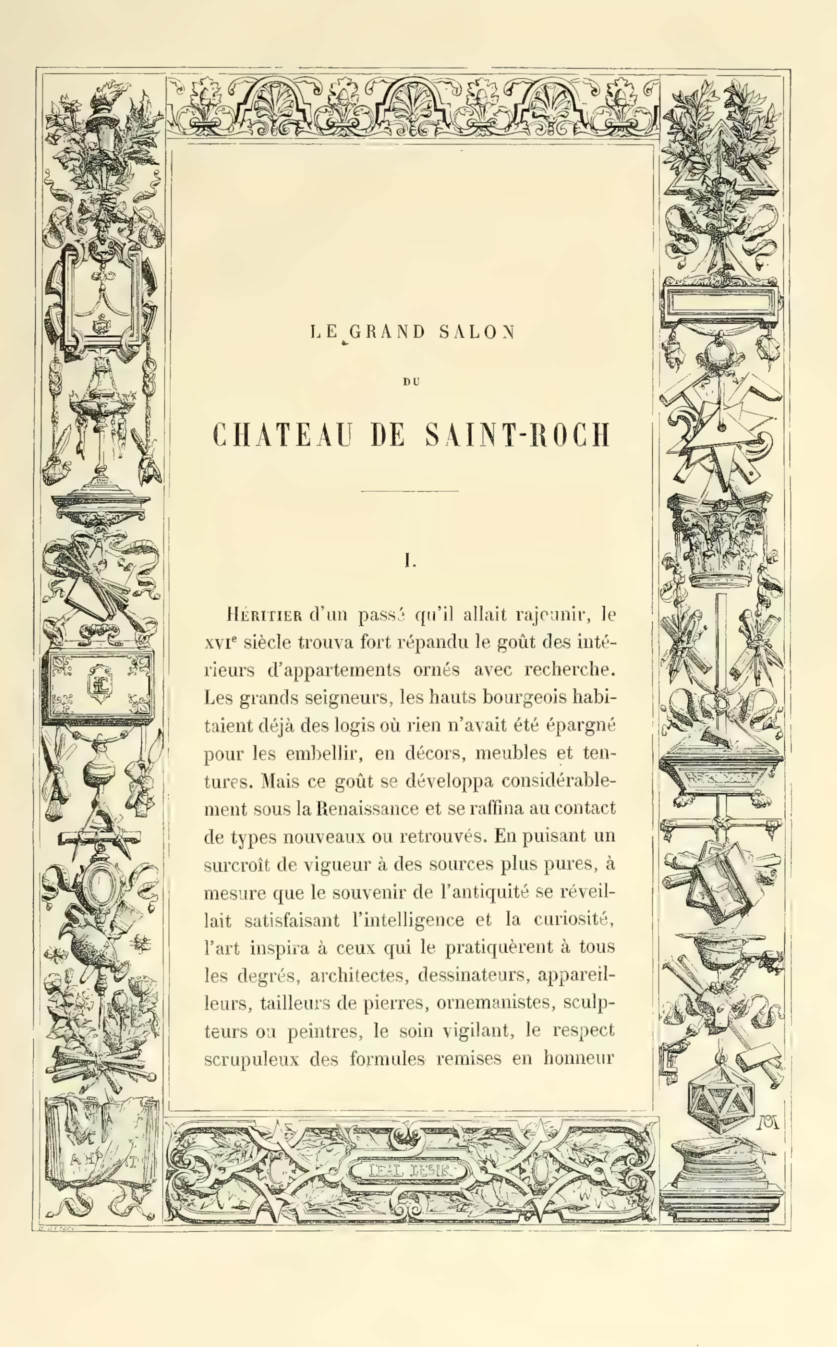
QUINZIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME HUITIÈME


J. Claye, imprimeur
r. S. Benoit, 7, à Paris


LEONARD DE VINCI
GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
3, RUE LAFFITTE, 3
1873
HERVY. DEL.





LE GRAND SALON

DU

CHATEAU DE SAINT-ROCH

I.

Héritier d'un passé qu'il allait rajeunir, le xvi[e] siècle trouva fort répandu le goût des intérieurs d'appartements ornés avec recherche. Les grands seigneurs, les hauts bourgeois habitaient déjà des logis où rien n'avait été épargné pour les embellir, en décors, meubles et tentures. Mais ce goût se développa considérablement sous la Renaissance et se raffina au contact de types nouveaux ou retrouvés. En puisant un surcroît de vigueur à des sources plus pures, à mesure que le souvenir de l'antiquité se réveillait satisfaisant l'intelligence et la curiosité, l'art inspira à ceux qui le pratiquèrent à tous les degrés, architectes, dessinateurs, appareilleurs, tailleurs de pierres, ornemanistes, sculpteurs ou peintres, le soin vigilant, le respect scrupuleux des formules remises en honneur

après mille ans d'oubli. Le beau et la grâce, la grâce surtout, devinrent le but de tous les efforts. Aussi quantité d'hommes habiles et ingénieux, gens de savoir et de conviction, purent bientôt multiplier dans les châteaux de la noblesse, dans les hôtels de la grande bourgeoisie, des ouvrages de toute sorte, inventés et exécutés dans ce style charmant, délices des délicats, qui est l'expression particulière de l'époque.

Cependant, en France, les temps cessèrent promptement d'être favorables aux riches fantaisies, aux douces jouissances des esprits distingués : les luttes religieuses, les passions politiques ne tardèrent point à agiter profondément le pays, et des guerres civiles, qui ne semblaient s'interrompre que pour reprendre avec un redoublement de furie, l'épuisèrent, le couvrirent de ruines, de désolation. De sorte que la crise finie, et l'on sait si la durée en fut longue, lorsqu'on put respirer enfin et se reconnaître, ce fut un renoncement à peu près complet aux élégances du luxe. Naturellement le sentiment des choses de l'art s'en trouva amoindri. D'ailleurs les mœurs avaient pris un autre tour : ayant tenu la campagne et accoutumés à la vie rude du soldat, les uns s'étaient appris à limiter leurs désirs; les autres avaient vécu de privations et supporté bien des désastres; les jours de calme revenus, ils durent s'attacher surtout à rajuster leurs affaires. Aussi le gentilhomme, à bout de ressources, et le bourgeois, très-appauvri, également obligés aux plus strictes économies, également pressés de songer au nécessaire, se déshabituèrent du superflu. Et puis la Réforme n'avait point été sans exercer quelque influence, même sur ceux-là qui repoussaient ses doctrines avec le plus d'énergie, et dans le mouvement qui porta les esprits à plus de simplicité, nul doute à cet égard, une bonne part lui doit légitimement revenir.

L'art chôma donc pendant un demi-siècle environ. — C'est de l'art qui s'applique à la décoration des intérieurs qu'il est ici question. — Après quoi il reprit son essor. Avec d'autres idées pourtant, faisant succéder aux caprices variés de la Renaissance un mode grave et calme, moins souple que le précédent, au demeurant empreint d'un air de réelle grandeur. Toutefois, ce retour au goût des décorations d'appartements ne franchit pas d'abord le seuil des palais, et il faut attendre les heures brillantes et prospères du règne de Louis XIV pour trouver un courant vraiment accentué dans ce sens. L'art décoratif s'imposa alors aux riches seigneurs, s'implanta chez les gros financiers, pénétra dans la moyenne bourgeoisie, et sous Louis XV, et sous Louis XVI, il poursuivit son rôle, le modifiant au gré de la fantaisie dominante, le pliant aux caprices en faveur, aux virements de la mode si fréquents en France, passant de la richesse largement ordonnée à l'emphase pompeuse, puis à la confu-

sion et au désordre, puis devenant compassé, s'amaigrissant, outrant l'extrême finesse des détails, mais, ne l'oublions pas, conservant toujours, au milieu de ces évolutions, une note persistante d'élégance, reflet significatif et traditionnel du caractère national. L'orage révolutionnaire arrêta court le mouvement. Enfin, pendant le premier empire, la restauration et la monarchie de juillet, quand l'art décoratif donna signe de vie, ce fut seulement à des intervalles éloignés et inégaux, et, en général, sans jeter un vif éclat, ni témoigner de vigueur; sans accuser non plus un style digne d'être favorablement noté. D'ordinaire, la froideur et la roideur académiques en sont les traits principaux.

Arrivé à l'époque présente, il faut rendre justice aux efforts tentés pour relever et propager l'art des décorations intérieures. Sans nul doute, l'on ne saurait signaler un art décoratif caractérisant spécialement notre pays et notre temps. Aujourd'hui on imite; on s'inspire des anciens documents, on commente les modèles fournis par les âges écoulés; à proprement parler, on n'invente pas. Épris de manières opposées et contradictoires, loin de se concentrer dans un style unique, le goût s'épanche en des préférences diverses; si bien que le caractère de la décoration au XIXe siècle sera précisément de n'avoir point laissé d'empreinte originale et imprévue, de doctrine personnelle et significative, de s'être seulement attaché à reproduire, amoureux du passé, avec les mêmes prédilections et la même ferveur, toutes les formules qui ont successivement marqué dans l'histoire de l'art.

Quoi qu'il en soit, il serait à coup sûr aisé de citer des exemples de décorations exécutées depuis vingt ans, d'une valeur considérable, et si je n'en rappelle aucun c'est que la *Gazette* a su tenir ses lecteurs au courant de ces entreprises heureusement accomplies. Je dirai simplement ceci : c'est qu'en intervenant, parfois pour une large part, dans ces nobles travaux, la grande peinture a peut-être rencontré là un refuge sauveur. Car, les idées en vogue sur l'art autorisent les plus douloureuses appréhensions, sans de telles occasions de se manifester et de se fortifier, qui sait si l'idéal qui a fécondé tant d'aptitudes puissantes, le stimulateur des plus hautes facultés, la grande peinture, en un mot, n'eût point couru le très-grave péril de disparaître, ne laissant après soi, pour comble de disgrâce, aucun espoir de renaissance prochaine?

II.

Parmi les travaux de décoration intérieure exécutés de nos jours il y en a un cependant, d'une importance et d'une réussite rares, duquel

la *Gazette* n'a pas encore entretenu ses lecteurs. Il est vrai que sa date n'est point ancienne : son entier achèvement remonte à moins de trois années. C'est de celui-là que je vais m'occuper. L'étude toute particulière que j'en ai pu faire me permet de croire que je suis en état d'en parler avec détails.

Sur la rive gauche de la Garonne, entre Castel-Sarrasin et Auvillars, non loin de Moissac et dominant un site agréable, s'élève le château de Saint-Roch. C'est une vaste et riche habitation, récemment construite, dont le style général répond à celui des demeures seigneuriales bâties sous Louis XII, en Touraine, ce riant berceau de la grande école d'art qui rompit avec les formes usées du gothique. M. Olivier, architecte de Montauban, est l'auteur des plans et dessins du château de Saint-Roch, où, non sans talent, et suivant les besoins, il a su plier le style adopté aux convenances de la vie moderne. Toutefois son rôle n'alla pas au delà de la construction. Lorsque vint le moment de songer à l'intérieur des appartements, le propriétaire, M. George de Monbrison, eut recours à d'autres artistes pour remplir ses vues sous ce rapport. M. Lechevallier-Chevignard fut alors chargé de la décoration du grand salon. On comprend tout de suite combien une pareille tâche contient de difficultés, à combien d'aptitudes différentes elle doit s'adresser. Peu importe; armé d'une érudition sagement raisonnée, esprit sain, délié et méthodique, maître d'un talent consciencieux, naturellement porté à préférer les choses élégantes et distinguées de l'art, témoignage d'un goût sûr, vivement encouragé d'ailleurs par une confiance qui lui fournissait, en le choisissant, l'occasion d'une œuvre exceptionnelle, M. Chevignard se mit sans retard au travail. Et il l'a poursuivi jusqu'au bout, dans toutes ses parties, avec un égal succès, jamais problème n'ayant été plus complétement résolu. Je vais tâcher de donner une idée de cette décoration grande et noble dans ses masses, précieuse et charmante dans ses détails; mais auparavant, afin d'en bien faire comprendre l'ordre et l'enchaînement, quelques explications préliminaires me paraissent nécessaires.

Le grand salon du château de Saint-Roch s'étend sur une longueur de 12 mètres à peu près; il a environ 7 mètres de large, et il est haut de 4 mètres 60 centimètres. L'une des grandes parois est percée de deux fenêtres, auxquelles, s'ouvrant dans la paroi opposée, deux portes correspondent. Entre ces deux portes, il y a la cheminée. La porte principale occupe le milieu d'une paroi de la largeur, et, en face, au centre de l'autre, se présente une fenêtre de plus de 3 mètres d'ouverture. Quand la pièce fut livrée à M. Chevignard, elle était absolument nue, ne montrant que des murailles crépies à la chaux et quatre grosses poutres maîtresses qui

partageaient le plancher supérieur, dans le sens de la largeur, en cinq travées égales. C'est-à-dire que tout était à faire. Du reste, liberté entière était laissée à l'artiste; la plus grande latitude lui avait été assurée; aucun programme de dispositions générales ou particulières ne lui fut imposé, sauf qu'on lui demanda de se rapprocher autant que possible, pour le caractère de la décoration, de la Renaissance française dite de Henri II. Mais comme les intérieurs de cette époque sont rares, presque toujours incomplets, au moins dans les demeures privées, il s'agissait donc plutôt d'une fantaisie d'homme de goût et de tradition à satisfaire, que d'une restitution archéologique à poursuivre.

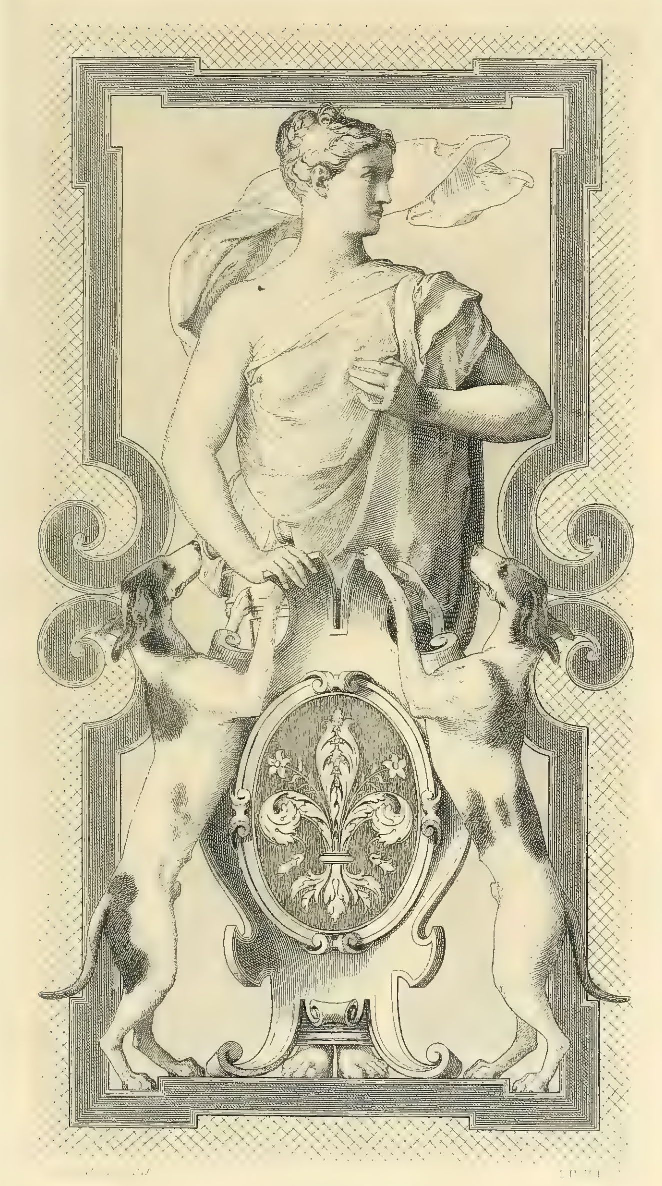
Tout d'abord, M. Chevignard résolut de ne pas diminuer la hauteur de la salle, hauteur qui n'était que suffisante ($4^{m},60^{c}$), par un plancher rapporté qui eût égalisé la surface et dissimulé les poutres maîtresses. Au contraire, il prétendit les accuser franchement, ces poutres, et les faire concourir à la décoration. Une fois ce parti arrêté, l'artiste s'appliqua à lui soumettre des dispositions architectoniques qui fussent agréables et offrissent des ressources décoratives. Dans ce but, il combina une sorte d'entrelacs de solivage apparent et mouluré, qui, jouant et se reliant à travers les grosses poutres par des angles variés, dessina d'un bout de la pièce à l'autre, dans un ensemble symétrique, cinquante et un compartiments ou caissons de grandeurs et de formes différentes. Les caissons étaient destinés à recevoir chacun un motif particulier de peinture. Aussi, lors de l'exécution définitive, ces motifs, distincts et indépendants, ne se répétèrent point, à part dans certains cas de nécessité rigoureuse, M. Chevignard ayant pensé, et très-judicieusement, que même la symétrie pouvait s'accommoder d'un peu de liberté, et que la pondération des masses et des détails promettait plus d'intérêt que leur reproduction textuelle et identique.

Dans la travée centrale est le caisson principal du plafond. Sa plus grande dimension dépasse 3 mètres. Là, sont peintes les armes de la famille (*d'argent, au chevron d'azur, accompagné de merlettes de sable*), inscrites dans un élégant cartouche porté par quatre enfants, génies ailés, assis avec grâce au milieu de guirlandes de fleurs, aux angles du panneau, les yeux fixés sur le visiteur. La même travée a six autres compartiments. Le plus important après celui des *armes* montre deux vierges chimériques dont le torse nu, cambré dans une ligne souple et hardie, ondoie et s'achève en manière de poisson agrémenté de rinceaux verdoyants et fleuris. Ces filles de la fantaisie élèvent au-dessus de l'épée féodale accostée de lauriers la couronne de comte, couronne à neuf pointes ornées de perles.

Quatre peintures emblématiques, deux par travée, sont bien placées, au milieu de dix-huit autres caissons, dans le voisinage immédiat du panneau des *armes*. Elles en sont l'heureux commentaire. On y voit des figures incarnant les vertus du gentilhomme : la Fidélité et le Courage; la Loyauté et la Générosité. Ces figures n'ont de libre que la partie supérieure du corps, le reste étant serré, emprisonné dans une gaîne, signe d'immutabilité. La main gauche sur la poitrine, la droite posée sur un cartouche où brille dans un champ d'azur la rouge fleur de lys florentine, la Fidélité semble affirmer sa foi politique, ses espérances. Deux chiens, les pattes sur le bord du cartouche, debout de chaque côté comme des *supports* ou des *tenants* de blason, complètent l'idée d'attachement personnifiée dans cette figure au geste expressif, à l'attitude austère et noble. Le Courage lui fait pendant. Courage et Fidélité vont ordinairement de compagnie. L'épée dans une main, dans l'autre la couronne de laurier, récompense des forts, l'œil ferme et confiant, cette figure, non moins belle à tous égards que la précédente, a pour *supports* deux lions qui dressent leurs grands corps héraldiques à droite et à gauche de la gaîne. La Générosité tient une corne d'abondance; à ses pieds, deux cygnes battent des ailes, le col arrondi, le plumage argenté. Le cygne est l'oiseau symbolique de la grandeur et de la noblesse morales, et aussi de la douceur. Des deux mains écartant son voile, la Loyauté se montre de pleine face. Du premier coup d'œil on sait qui elle est. Elle vous regarde comme seuls regardent ceux que n'agite aucune mauvaise pensée, dont la conscience est calme et pure. Les serpents, attributs des Furies, qui décrivent leurs cercles fantastiques à ses côtés, ouvrant affreusement une bouche hideuse, ne parviennent même pas à plisser son front, siége d'une inaltérable sérénité.

Chaque travée extrême de la salle est partagée en onze panneaux. Dans le plus grand, vole de face, les ailes éployées, une jeune chimère; elle tient un cartouche; on y lit la devise des maîtres du logis : *Léal désir*.

Les autres compartiments du plafond (on sait que le plafond en compte cinquante et un) sur lesquels, obligé d'être bref, je fournirai peu de détails, sont aussi décorés de peintures. Celles-là représentent tantôt des cartouches ou des grotesques, tantôt des vases, tantôt des griffons. Ces panneaux offrent entre similaires des variantes, jeux de l'esprit et de l'intelligence, qui embellissent l'œuvre, répandant sur toutes ses parties, jusqu'aux plus humbles, un vrai parfum d'art, et qui dénotent chez l'auteur, outre de grandes ressources inventives, un sincère amour de la réflexion, qualité rare en tous les temps. Les peintures de ces riches travées, où se pressent sans se nuire une foule d'incidents délicieux,



curieusement agencés, travaillés d'un pinceau toujours correct et flexible, sont colorées au naturel — j'entends que l'artiste n'a rien exécuté là en camaïeu — sur fond d'or, quadrillé pour les caissons d'ornements, uni et mat pour ceux à figures, moyen ingénieux d'augmenter les proportions des personnages et de les isoler, dans une tranquillité lumineuse, des sujets environnants. Les poutres et poutrelles sont en chêne, relevé à quelques points d'attache de nielles d'or, mais sobrement, afin de laisser du repos à l'œil et de réserver l'attention pour de plus intéressantes surfaces.

Après l'exposé sommaire de la distribution du plafond, parlons des parois. La tenture est une toile peinte régnant au-dessus d'un lambris de chêne de deux mètres de haut. Le motif de cette tenture se compose de vases placés à intervalles égaux, et de forme arbitraire. Des rinceaux touffus, d'un ton bleuâtre, s'en échappent et portent jusqu'à la corniche du plafond, sur un champ un peu sombre berclé de rayures plus claires, leurs courbes réglées avec un art accompli. Une manière de treillis d'or retient çà et là ce luxuriant épanouissement de feuilles et de fleurs singulières, ce buisson de végétation qui n'appartient en réalité à aucune flore, mais dont la *belle-de-jour* pourrait peut-être avoir conseillé les éléments principaux. En lui-même le lambris est une autre superbe chose. J'ai dit qu'il mesure deux mètres en hauteur. Au sommet un nielle court en frise d'or continue entre deux moulures ornementées; vient ensuite un rang de caissons quadrangulaires et presque carrés, opulemment encadrés d'une double moulure, séparés par des colonnettes guillochées et engagées, et ornés de nielles d'or qui varient incessamment les légers et capricieux enlacements de leurs arabesques; enfin, au-dessous, des panneaux qui prennent les deux tiers environ de la hauteur totale du lambris, reproduisent simplement, sans aucun appoint d'ornement, les divisions en largeur des caissons et forment ainsi une base calme et solide à toutes les somptuosités dorées, sculptées et peintes qui les surmontent.

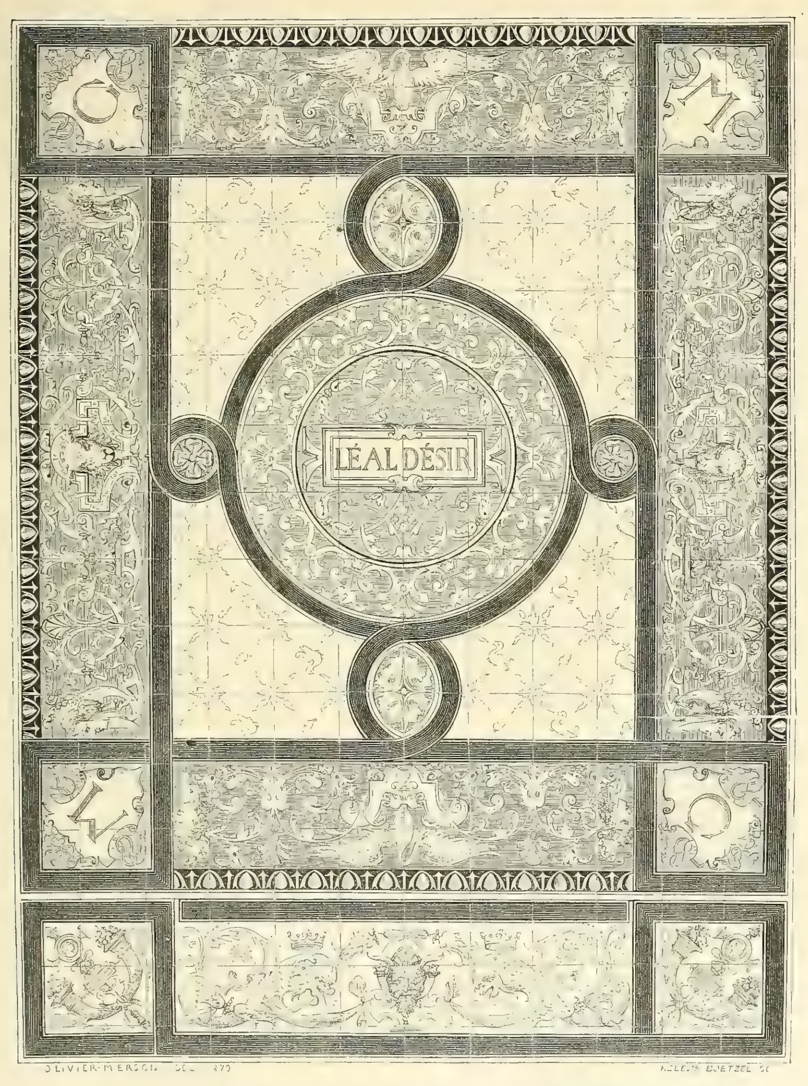
L'espace compris entre les deux fenêtres est occupé par un banc en chêne fixé au lambris qui lui sert de dossier. Dans la combinaison et l'ornement de ses diverses parties, tablette, appuis, supports, on retrouve le goût qui distingue la décoration de toute la salle. Cependant, comme il a été mis là principalement pour que le visiteur pût examiner à l'aise, du point le plus favorable, la cheminée qui lui fait vis-à-vis, contentons-nous de l'avoir signalé.

Aussi bien, cette cheminée est un véritable monument. Elle a 3 mètres 50 centimètres de large; le bord inférieur du linteau est à

2 mètres du sol, et deux des poutres maîtresses dont il a été parlé à l'occasion du plafond portent sur le coffre. C'est dire que son élévation est exactement celle de la pièce même ($4^{m},60^{c}$). Voici comment M. Chevignard a compris cette partie intéressante, mais aussi fort difficile, du vaste programme confié à son talent. Quatre cariatides gaînées sont adossées aux pieds-droits, — deux de satyres sur la face antérieure, laquelle accuse un avant-corps; deux de faunesses sur les côtés latéraux; ces dernières s'aperçoivent de profil. Le linteau pèse également sur les atlantes qui penchent, sous le fardeau, la tête sur la poitrine. Lisse sur la partie en retraite, la plate-bande du linteau de l'avant-corps montre au centre les armes des Monbrison, et des guirlandes de fleurs et de fruits accrochées par des rubans, dont les bouts voltigent, à des G et à des M, lettres initiales des noms du propriétaire. Sur une riche corniche à filets dorés se dresse le coffre, le champ rehaussé de lauriers d'un faible relief, dorés eux aussi. Un grand cartouche à listel d'or occupe le panneau central; il est creusé au milieu d'une niche elliptique, à fond d'azur semé de fleurs de lys d'or. Cette niche doit recevoir un buste dont le piédouche s'avance en forte saillie entre deux accotoirs. De chaque côté il y a deux pilastres ioniques prolongeant la ligne des pieds-droits et qui se répètent sur les petites faces en retour d'équerre, au-dessus des cariatides de faunesses, emmêlant les volutes dorées de leurs chapiteaux. Enfin un magnifique entablement couronne cette progression ornementale de la plus heureuse harmonie, partant des moulures très-simples des pieds-droits pour aboutir à l'extrême richesse de la corniche finale : grande preuve chez l'artiste d'un esprit sage et ferme, attentif au rôle de chacun des éléments mis à sa disposition, et guidé par une connaissance approfondie de l'art qui doit toujours paraître maître de lui-même jusque dans les splendeurs.

Cette cheminée est en pierre dite d'Allemagne.

Dès le début des travaux, il avait été résolu que le plancher du grand salon de Saint-Roch serait revêtu d'une faïence décorative. Autre grave sujet d'études. A ce propos, il y eut en effet plus d'une cause d'hésitation à éclaircir. Par exemple, on se trouvait devant l'application d'un moyen décoratif fréquent chez nos pères, mais nouveau pour nous, et, malgré de très-brillants résultats partiels sur des pièces isolées, il faut bien le dire, son exécution matérielle dans l'état actuel de la céramique est encore inégale et incertaine. D'autre part, la question de savoir comment l'on obvierait à l'inconvénient considérable que présente une surface glissante, d'un poli plus résistant que celui du marbre, offrait encore de quoi préoccuper. En dernier lieu, à quel mode l'artiste devait-il s'arrêter? Au mode



CHATEAU DE SAINT-ROCH. — FRAGMENT DU DALLAGE EN FAÏENCE DU GRAND SALON.

italien qui fait de chaque carreau un tout particulier, un décor complet dans ses étroites limites? ou bien donnerait-il la préférence au système français, à celui que Bullant a employé au château d'Écouen, qui ne considère les briques émaillées que comme autant de fragments d'une mosaïque, et broche un sujet sur l'ensemble sans tenir compte des stries de l'assemblage?

Sur ce point, j'ignore si M. Chevignard fut longtemps perplexe; mais il opta pour la manière française. Et il fit bien. A tout considérer, c'était la seule rationnelle dans les conditions qu'il s'agissait de remplir. Si les briques décorées à l'italienne peuvent très-heureusement concourir à l'agrément d'un petit logis, sur une superficie de 70 ou 80 mètres il doit en aller différemment, et, chose probable, la richesse et l'abondance même de leurs détails eussent jeté dans l'aspect général du dallage de Saint-Roch, s'ils avaient fixé le choix de l'artiste, un trouble et une confusion qu'on n'eût point manqué de regretter. Après plusieurs tentatives infructueuses, l'on parvint aussi à écarter l'inconvénient d'une surface trop glissante. D'abord la glaçure fut légèrement attaquée à l'aide d'un acide, opération qui devançait l'action du temps et donna immédiatement de l'âpreté à la surface; puis, avant la pose de l'émail stannifère, le bord de chaque carreau fut un peu biseauté, d'où, entre chaque rangée, un sillon mince, peu profond, et cela suffit parfaitement pour assurer la marche, pour rendre sans danger l'usage habituel d'un sol de faïence. Je dois dire, en outre, que le demi-*déglaçage* répandit sur la coloration le ton doux et fin de la fresque, et que les petits sillons produits par le biseautage, loin de nuire à l'effet, ajoutèrent encore à sa fermeté. Tout fut donc pour le mieux dans le résultat obtenu. Quant à l'exécution technique, ce fut un problème dont la solution donna bien à réfléchir. Les premiers essais avaient même été décourageants : l'émail éclatait au moindre choc, la peinture manquait d'adhérence. Dans de telles conditions le pavage n'eût donc assuré aucune chance de durée. Néanmoins ces mécomptes ne rebutèrent point l'artiste, qui fit activement poursuivre les expériences, et c'est à MM. Genlis et Rudhart que revient l'honneur d'avoir mené à bonne fin cette longue et laborieuse entreprise. Faite sur *cru*, et de *grand feu*, la faïence présente les meilleures garanties de solidité : elle a une grande force de résistance, les heurts secs et violents ne peuvent l'entamer, et le décor est d'un travail intelligent, vif, souple, la coloration excellente.

Faut-il dire à présent quelle est la composition de cette merveilleuse faïence? A quoi bon? le lecteur a sous les yeux une gravure qui lui en apprend là-dessus plus long, en un instant, que le récit le plus circonstan-

cié. Il suffit de faire remarquer que le compartiment publié donne seulement la quinzième partie du pavage entier, et qu'un autre, dont on voit la frise supérieure dans notre planche, dessine une disposition différente : au lieu d'être circulaire le médaillon est carré, les pointes tournées sur le centre des frises, et les armes de la famille Monbrison en occupent le milieu, entourées d'une épaisse couronne de lauriers. Les deux compartiments alternent en échiquier, par trois dans le sens de la largeur de la salle, par cinq dans celui de la longueur, et une robuste succession de cercles enlacés encadre cet ensemble d'un goût achevé, sans rival, à ce que je sache, en son genre.

Les portes, la partie de la décoration dont il me reste maintenant à parler, commandent à leur tour nos suffrages. Au sommet de la principale on lit ces mots : *Musis et Amicis,* et la décoration des vantaux et des embrasures n'est que le commentaire de cette inscription tout à fait dans le goût du XVI[e] siècle. Ainsi, sur chaque vantail est peinte une figure personnifiant, ici la Poésie, là l'Histoire, plus loin la Peinture et la Musique, ailleurs l'Architecture et la Sculpture. En camaïeu bleuâtre, ces figures se détachent d'un fond noir; elles sont accompagnées d'ornements qui leur servent de bordure, se profilant sur le bois même, en or modelé au pinceau. On appelle cette manière de rehausser l'or, *sali d'or,* ce qui est en vérité bien mal dit, puisque ce travail, quand il est fait avec goût et d'une main délicate et soigneuse, ajoute beaucoup à l'éclat naturel et à la richesse du métal. Toutefois n'insistons pas sur l'impropriété du terme et disons que ces ornements *salis d'or* encadrent de leurs combinaisons d'une invention exquise des personnages du meilleur style, posés et ajustés avec infiniment d'élégance. Ce n'est pas tout; à cela ne se borne point la parure des portes du château de Saint-Roch.

Je viens de parler des vantaux; mais je ne saurais négliger les embrasures, surfaces ordinairement délaissées, objet de bien peu de soucis, et qui, à Saint-Roch, concourent dans une belle mesure à la décoration de la salle. Là, en effet, l'artiste a trouvé un champ favorable à son intelligence, à son imagination. Deux montants de marbre attribués à Mino de Fiesole ou à Rosellino et provenant des collections Campana (au Louvre maintenant, dans la salle de la Sculpture de la Renaissance) ont suggéré au décorateur l'idée d'appliquer aux Arts et aux Lettres ce qu'un habile Italien du XV[e] siècle avait combiné pour l'ornementation d'une cheminée. Seulement, au lieu des accessoires obligés d'un foyer de cuisine, ce sont les outils mêmes de la Peinture et de la Sculpture qui ont fourni les éléments décoratifs; et quand cette ressource a fait défaut, comme lorsqu'il s'est agi de la Poésie et de l'Histoire, sœurs des Beaux-Arts, l'artiste y a sup-

plée par la représentation des différents modes poétiques, ou par l'emploi des armes et des emblèmes du passé. C'est en des bas-reliefs en bois, de peu de saillie, encastrés dans les embrasures que M. Chevignard a groupé, étagé, déroulé les divers objets caractéristiques des divinités souriantes et abstraites auxquelles la salle est dédiée.

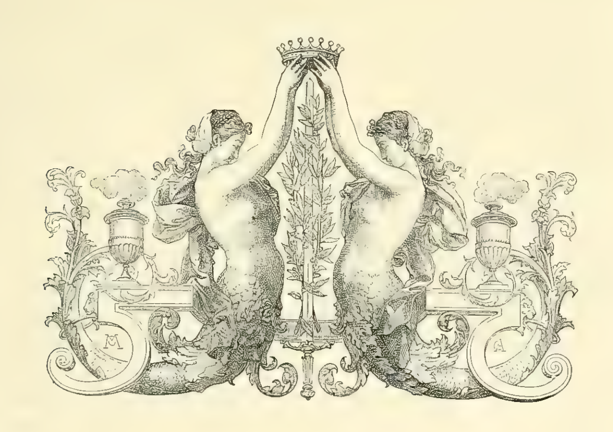
Nous avons fait graver deux de ces panneaux. Ils sont en tête de cet article. Le lecteur peut juger lui-même, directement, cette partie de la décoration, et décider à quel point l'artiste a su donner de la variété à son style, de la souplesse à sa manière; avec quel art, sans jamais blesser le goût, ni cesser d'obéir aux lois de la distinction, il a utilisé l'outillage du peintre et de l'architecte dans ses formes habituelles et modernes, éléganciées seulement par l'ajustement de quelques menus détails. Sur un pareil thème, était-il possible de mieux faire, d'être plus ingénieux, plus délicat, plus adroit, de déployer un esprit mieux réglé et plus libre à la fois, de mettre plus d'agrément dans l'ordonnance et l'imitation d'objets familiers, vulgaires et usuels, de leur prêter plus de charme et d'intérêt? Eh bien, franchement, je ne le pense pas. Et je regrette sincèrement que, forcée de se borner, la *Gazette* n'ait pu donner la série complète de ces bas-reliefs. Chacun est digne d'être offert comme exemple, comme modèle. Pas un n'est inférieur à l'autre : tous se valent; sous aucun rapport celui de l'Histoire ne l'emporte sur celui de la Musique ou de la Poésie. Ce sont autant de morceaux sans reproche. Entente générale, agencements particuliers, goût, style, travail manuel, tout s'y tient au même degré de perfection, et, dans cet ordre d'idées, pour dire ma pensée entière, je ne connais rien, non rien, qui puisse leur être victorieusement opposé.

III.

Je viens d'achever l'examen des travaux d'embellissements entrepris dans le grand salon de Saint-Roch. Je n'en ai donné sans doute qu'une idée fort affaiblie. Mais le moyen de tout mettre dans un cadre forcément trop étroit? Du moins puis-je affirmer que j'ai éprouvé un vif plaisir à publier tout le bien que je pense de cette œuvre considérable, aussi savamment conçue dans son ensemble et ses parties, qu'heureusement poursuivie et terminée. Cependant, après en avoir loué l'auteur comme il méritait de l'être, je crois équitable de dire quels ont été ses collaborateurs en cette circonstance. Leur rôle, il est vrai, fut technique et limité; il ne dépassa point la reproduction fidèle de modèles fournis; mais encore est-il juste de ne les point oublier. J'ai déjà signalé MM. Genlis et

Rudhart à propos de la faïence du dallage. Complétons ces renseignements. La sculpture de la cheminée avait été confiée à M. Doriot, celle des embrasures et des ornements sur bois à MM. Libersac et Husquin de Rhéville, la toile qui surmonte le lambris à M. Vivet. J'ajoute que M. Chevignard a constamment rencontré dans ces auxiliaires beaucoup de zèle et de docilité, un désir ardent de bien faire, en même temps qu'un réel talent et une sérieuse expérience. Lui, M. Chevignard, s'était réservé l'exécution des panneaux du plafond et des figures des portes. Les boiseries sortent des ateliers de MM. Gastineau et Varnacourt. Seul le chêne a été employé, et l'on a laissé partout apparaître le choix et la beauté des mailles, en glaçant les boiseries, seulement pour corriger la crudité du bois neuf, d'une légère couche d'encaustique. Rien n'est indifférent pour un homme de goût, lorsque l'art est en jeu. Le temps se chargera de monter promptement le ton actuel et de lui donner cette patine brune et chaude si appréciée des amateurs, que n'imite jamais la triste et lourde teinture de brou de noix si fort en usage parmi nos fabricants de pastiches de vieux meubles.

OLIVIER MERSON.



L'ART PHÉNICIEN[1]



En général, dans leurs constructions, les Phéniciens paraissent avoir porté peu d'esprit de suite. Cela se sent bien à Amrit, à Kabr-Hiram, à Oum el-Awamid. Il y a dans les restes qu'on voit en ces localités beaucoup de belles idées, de beaux détails; mais il ne se détache aucun plan général dominant, comme dans les monuments de l'acropole d'Athènes. On dirait des gens aimant le travail de la pierre pour lui-même, ne se souciant pas de l'entendre pour faire une œuvre commune, ne sachant pas que l'esprit d'ensemble constitue le grand art. De là cet état d'imperfection où sont tous les monuments; pas un tombeau auquel les héritiers du mort aient jugé à propos de mettre la dernière main; partout un certain égoïsme, comme celui qui, plus tard, a empêché les monuments musulmans de durer. Le plaisir passager de l'art ne porte pas à finir, car finir exige une certaine volonté austère. En général, les anciens Phéniciens paraissent avoir été plus sculpteurs qu'architectes. Ils ne procédaient pas par grandes masses; chacun travaillait pour son compte. Nulle mesure rigoureuse, nulle symétrie, en tout l'à peu près et le caprice. Même les chapiteaux d'Oum el-Awamid ne sont pas semblables; dans les parties qui se répondent le plus évidemment, il y a des détails différents.

Est-ce à dire que nous niions la priorité de la Phénicie et les services que, dans tous les arts, elle a rendus à la Grèce, au moins comme intermédiaire entre cette dernière et le haut Orient? Non certes; nous voulons dire seulement que le génie a été le partage de la Grèce seule.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. VII, p. 377.

La Grèce, à l'origine, a beaucoup emprunté; mais seule elle a inventé l'idéal. Voilà pourquoi, malgré tous les emprunts possibles, pour expliquer la Grèce il ne faut que la raison. L'art grec est aussi logique que la philosophie grecque. Il n'est pas impossible que la philosophie, ou du moins la science grecque, ait fait plus d'un emprunt à Babylone et à la Phénicie. Socrate, Aristote, Phidias, l'architecture grecque, la philosophie grecque, n'en sont pas moins le fruit d'un développement organique. Un édifice grec, le Parthénon, par exemple, se déduit par une sorte de calcul mathématique. Là est la gloire unique de la Grèce; la Grèce a créé l'absolu de la raison et du goût, du vrai et du beau, de même que le christianisme a créé l'idéal du bien. Voilà pourquoi la Grèce a un rôle à part, comme la Judée, rôle où elle ne sera jamais égalée. Toute recherche nouvelle doit se terminer par un hymne à la Grèce; toute découverte, même sur terre étrangère ou rivale, est un trait de plus à la gloire du génie grec, un argument pour établir son indéniable primauté.

L'infériorité des Phéniciens en fait d'art semble, du reste, avoir persisté jusqu'à nos jours dans le pays qu'ils ont habité. La population de la côte de Syrie, éminemment douée pour le commerce, est la moins artiste du monde. Que l'on compare une église maronite, misérable maison, sorte de dé de pierre, sans fenêtre ni clocher, à nos charmantes églises de campagne; quelle différence! Les églises des orthodoxes (lesquels représentent plutôt l'élément grec de la Syrie) montrent un peu plus de goût. Les religions de la Phénicie, quoiqu'elles admissent pour la plupart les images, ne portaient pas évidemment à raffiner sur la forme plastique des dieux. Un culte aussi féroce ne pouvait prêter à l'art. Plusieurs indices peuvent même porter à croire que certains temples n'avaient pas de ξόανα, qu'on s'y bornait aux ornements végétaux comme chez les Hébreux [1].

Si la haute antiquité a laissé en Syrie si peu de chose, cela vient donc apparemment de ce qu'elle n'y fut pas très-brillante. C'est exactement la conclusion à laquelle sont arrivés de leur côté MM. Waddington et de Vogüé. La vieille Syrie ne connut guère d'autres temples que des *haux lieux* informes ou des trous dans le rocher. La dimension des pierres ne prouve rien pour l'ancienneté d'un monument. Le temple de Jupiter, à Baalbek, dont l'âge moderne n'est pas contesté, renferme des pierres supérieures en dimensions à toutes les constructions de Gébeil, de Jérusalem. Le τρίλιθον du grand temple peut être très-ancien; cepen-

1. Voir les textes homériques recueillis par M. de Luynes, *Sarcoph. d'Esmunazar*, p. 42.

dant on ne peut le conclure avec certitude de la grandeur des matériaux, puisque les pierres les plus grandes que l'on connaisse après celles du τρίλιθον font partie d'un temple élevé deux cents ans après Jésus-Christ. Les constructions, en grands blocs, du Hauran, que les premiers voyageurs anglais firent remonter au temps d'Og, roi de Basan, se sont trouvées être toutes de l'époque romaine ou chrétienne. MM. Waddington et de Vogüé ont démontré cela jusqu'à l'évidence.

L'importance de l'industrie phénicienne est un fait trop connu pour avoir besoin d'être prouvé. Il est bien remarquable que cette industrie n'arriva pas au grand art, que le grand art fut la création d'un peuple



FIGURINES EN OR TROUVÉES A ADLOUN.

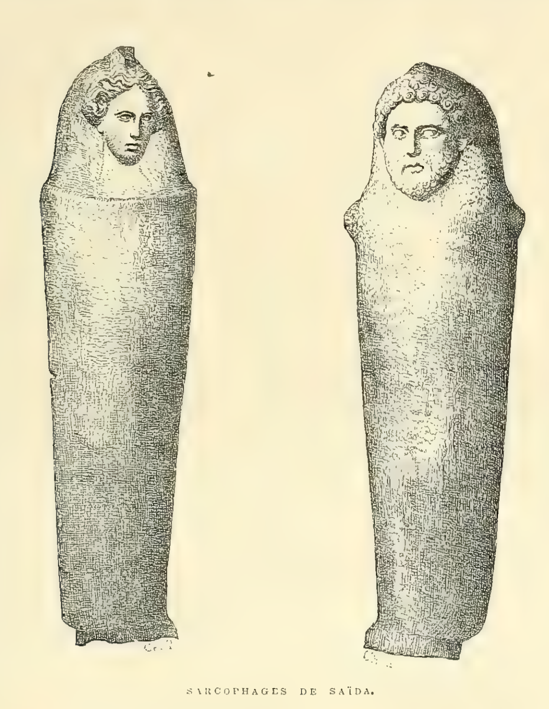
Travail phénicien.

infiniment moins industrieux d'abord que les Phéniciens. Les petits objets phéniciens qu'on peut tenir pour antérieurs à l'influence grecque sont en général lourds et d'un goût contestable, souvent d'ailleurs imités de l'Égypte. Cela ne doit pas nous surprendre; qu'on songe aux États-Unis d'Amérique et même à l'Angleterre de nos jours. Du reste, à partir de l'an 400 avant Jésus-Christ environ, les rôles sont renversés. La Phénicie est inondée par les produits de l'industrie grecque, surtout de l'industrie rhodienne. Sidon s'approvisionne à Rhodes d'objets d'art et d'industrie [1]. Nous trouvons à Rhodes un Zénon, fils de Nahum (noms dont le premier est cher à la Phénicie et le second phénicien), qualifié de Ἀράδιος πρόξενος [2].

1. M. Albert Dumont me fait remarquer que toutes les anses d'amphore que j'ai rapportées de Phénicie sont de fabrique rhodienne.

2. *Corp. inscr. gr.*, n° 2526. M. Bœckh a bien montré les rapports commerciaux et politiques de Rhodes et d'Aradus.

Les tombeaux sont de beaucoup le plus beau legs archéologique que les Phéniciens nous aient laissé. L'idée primitive des peuples chananéens (Hébreux et Phéniciens[1]) fut que le tombeau devait être dans une caverne. Ces cavernes furent d'abord naturelles, puis on les creusa artificiellement [2]; même quand on appliqua aux tombeaux des règles archi-



SARCOPHAGES DE SAÏDA.

tectoniques, on conserva l'idée qu'ils devaient être troglodytiques. Des mausolées bâtis à la surface du sol, comme le *Burdj-el-Bezzak* d'Amrit,

1. Sur les tombeaux hébreux et sur les termes techniques qui s'y rapportent, voir Lightfoot (*Horæ hebr. Centuria chorographica Mathæo præmissa,* cap. c). Les termes d'architecture funéraire étaient probablement les mêmes chez les Hébreux et chez les Phéniciens.

2. Voir Winer, *Bibl. Realw.*, aux mots Gräber et Höhlen. Se rappeler les récits de la Genèse sur la *Macpéla*.

sont, quant à l'idée, des cavernes exhaussées et censées tirées du lit de rocher. Cela est bien différent du principe de la sépulture égyptienne. Mais pour la manière de traiter le cadavre, la taricheutique égyptienne prit complétement le dessus.

L'épigraphie donne lieu à des observations analogues. Les Phéniciens et les Hébreux ne paraissent avoir beaucoup écrit que sur les pierres précieuses. Le corps entier des écritures hébraïques, quoiqu'il suppose l'usage d'écrire sur la pierre ou sur le roc (Job, XIX, 23, 24), ne mentionne pas expressément une seule inscription dans le sens complet que nous attachons à ce mot, et, avant la découverte de l'inscription moabite de Dibon, on pouvait douter que l'épigraphie fût dans l'usage d'aucun peuple chananéen. Les stèles comme celle de Dibon durent être rares; quant à l'habitude de mettre des inscriptions sur les monuments, les tombeaux, les monnaies, elle ne fut peut-être pas chez ces peuples antérieure à l'époque où ils commencèrent à imiter les Grecs. La numismatique phénicienne suit la même loi; il n'y a pas de monnaie phénicienne antérieure aux monnayages grecs ou persans [1]. Il n'est pas sûr que l'inscription d'Eschmunazar soit beaucoup plus ancienne, et, en tout cas, le tour gauche, pénible, fastidieux de cette inscription est bien loin du ton simple et ferme des peuples qui écrivirent beaucoup sur la pierre. Au lieu de ce grand style lapidaire, de cette incomparable manière de parler à l'avenir, qui est le privilége des Grecs et des Romains, la seule inscription phénicienne un peu considérable que l'on ait trouvée jusqu'ici en Phénicie [2] n'est qu'un long verbiage d'un homme de petit esprit, obsédé de niaises terreurs pour la cuve qui renferme ses os. Nul sentiment de l'histoire, nul souci élevé de la postérité; quelque chose d'égoïste et de mesquin. La gravure même de l'inscription prouve les tâtonnements d'une épigraphie peu exercée. Le graveur s'est repris à deux fois, et la seconde fois il a encore changé de procédé. N'est-ce pas aussi quelque chose de bien singulier que la monotonie de l'épigraphie carthaginoise? Les cent quarante ou cent cinquante inscriptions de Carthage que l'on connaît sont toutes identiques entre elles, sauf une ou deux. Certes, il est inadmissible que le fait d'Eschmunazar soit un fait absolument isolé, et la seule possibilité de trouver des textes d'un intérêt aussi élevé justifiera tous les sacrifices et tous les efforts; mais il ne faut pas concevoir d'espérances exagérées; en somme, les inventeurs de l'écriture paraissent

1. C'est à tort que certains antiquaires, tels que Münter, ont supposé que la *kesita* antique portait quelque effigie.

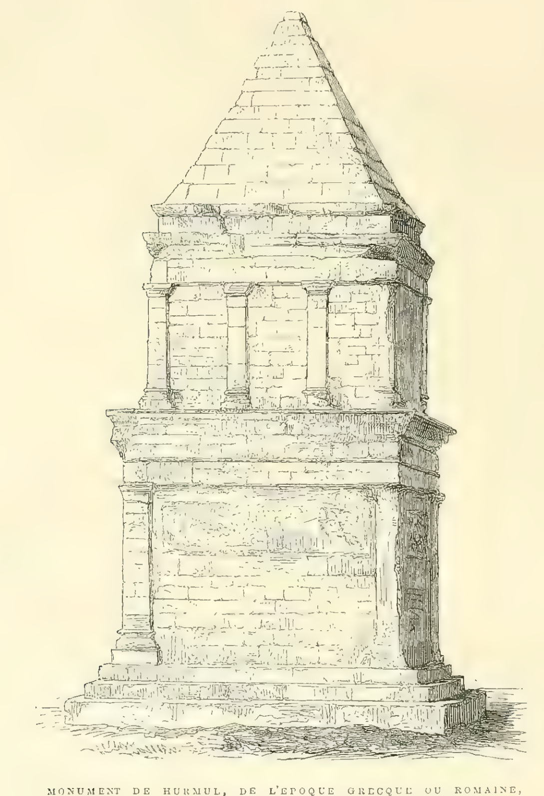
2. Une importante inscription a été trouvée il y a trois ou quatre ans à Gébeil; elle n'est pas encore livrée au public.

n'avoir pas beaucoup écrit. On peut affirmer du moins que les monuments publics chez les Phéniciens restèrent anépigraphes jusqu'à l'époque grecque. Nous sommes loin de croire qu'on ne trouvera pas après nous de nouvelles inscriptions; nous sommes sûrs même qu'il y en a parmi les débris d'Oum el-Awamid; mais une riche épigraphie nous aurait livré plus de trois ou quatre textes, et, si l'on suppose que le sort nous a peu favorisés, citons le témoignage de M. Thomson, l'homme qui a le plus parcouru la Syrie, et qui déclare avoir cherché vingt ans sans avoir trouvé en Phénicie un seul mot en caractères phéniciens [1].

Une cause qui contribua beaucoup à cette rareté fut l'habitude de faire les inscriptions sur des plaques de métal. Les cadres où étaient placées ces inscriptions et les traces des moyens de fixation se voient encore sur beaucoup de monuments. On sait que les inscriptions sur plaque de métal se conservent en beaucoup moins grand nombre que les inscriptions sur pierre, le métal ayant plus de valeur et étant plus facilement transformable que la pierre. Les Grecs écrivaient plus sur le métal que sur la pierre, et pourtant, dans l'épigraphie grecque, la proportion des inscriptions sur métal est tout au plus de une sur cinq cents. En Syrie, de même, les moindres morceaux de cuivre sont recherchés et fondus; jamais dans nos fouilles nous n'en avons trouvé. A Carthage, l'habitude d'écrire sur des plaques de bronze fut peut-être la cause de l'absence d'inscriptions funéraires qui frappe dans ces vastes nécropoles qu'a visitées M. Beulé et qui offrent tant d'analogie avec celles de la Phénicie. Lors du pillage des nécropoles, et sans doute dès l'antiquité, ces plaques auront été enlevées. Quant aux traités publics et aux *tabularia* ou recueils d'archives, plusieurs passages du premier livre des Macchabées nous apprennent que les stèles qu'on y gardait étaient de bronze, ἐν δέλτοις χαλκαῖς (I Macch., VIII, 22; XIV, 18, 27, 48-49) [2]. Ajoutons que les inscriptions phéniciennes sont peu monumentales; presque toutes les inscriptions de ce genre sont petites, mal gravées, tracées avec un mauvais burin, évidées avec peu de soin. Ce sont des avis gravés sur la pierre, plutôt que des épigraphes monumentales; souvent elles peuvent être rangées dans la classe des *graffiti* [3]. Pas une seule inscription phénicienne n'offre ces artifices par lesquels les Grecs et les Latins soulignent en quelque sorte le texte écrit sur la pierre et lui donnent un caractère architectural.

1. *The book and the land*, I, p. 199.
2. V. Schleusner, *Lex. Vet. Test.*, au mot Δέλτος.
3. *The book and the land*, I, p. 199.

Une chronologie précise est, pour les produits des arts de l'ancienne Phénicie et de la Palestine, fort difficile à établir. Il faut même s'entendre sur ce qu'on appelle un monument phénicien. Si l'on convient d'appeler



MONUMENT DE HURMUL, DE L'ÉPOQUE GRECQUE OU ROMAINE,

Construit sur le type des anciennes constructions phéniciennes.

phéniciens tous les monuments trouvés en Phénicie qui ne sont ni dans le génie grec ni dans le génie romain, rien de plus facile que de classer les monuments de ce pays; mais cela n'avance à rien pour la chronolo-

gie[1]. Comme la Phénicie garda, même aux époques grecque et romaine, son style et ses habitudes propres, comme la religion phénicienne en particulier se conserva sous une nomenclature presque toute grecque jusqu'au temps de Théodose[2], on n'est nullement autorisé, de ce qu'un édifice ou un objet d'art se présente ici avec une physionomie indigène, à croire que cet édifice ou cet objet d'art soit de l'époque autonome de la Phénicie, ni même antérieur aux Romains. L'épigraphie seule est ici un juge sans appel[3]. Certes, l'archéologie possède pour déterminer l'âge des monuments des criteriums intrinsèques d'une grande sûreté; mais ces criteriums sont tous relatifs et supposent un canon chronologique préalablement établi. Or, ce canon, l'épigraphie seule peut l'établir. Quelques données importantes nous ont été fournies à cet égard par les monuments. Différents en cela des Hébreux, qui restèrent peu épigraphistes jusqu'au moyen âge, les Phéniciens, à partir de l'époque où ils adoptèrent la langue grecque, écrivirent beaucoup sur la pierre. De là un point de repère qui, dans beaucoup de cas, permet de discerner clairement les monuments néo-phéniciens de ceux qui sont d'une époque antérieure à Alexandre.

En résumé, trois divisions, je crois, doivent être faites dans les monuments anciens de la Phénicie :

1° Les vieux monuments antérieurs à toute influence grecque en Phénicie, comme sont, par exemple, les monuments d'Amrit;

2° Les monuments mixtes, où les habitudes, les idées, le style propre de la Phénicie, ont laissé leur trace, mais qui sont de l'époque grecque ou romaine, et où l'influence de l'art gréco-romain est sensible; telle est la pierre du baptistère de Gébeil;

3° Les monuments purement grecs ou romains; le théâtre de Batroun, par exemple.

S'il m'est permis de donner quelques conseils aux futurs explorateurs de la Phénicie, je les engagerai d'abord à ne pas s'éloigner de la côte. La Phénicie ne fut pas un pays ; ce fut une série de ports, avec une banlieue assez étroite, situées à dix ou douze lieues l'une de l'autre, et

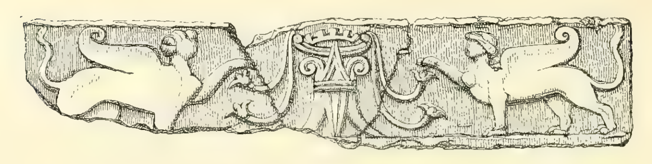
1. Voir en particulier les inscriptions trouvées par M. Daux, à Hadrumète.

2. Sur cette renaissance phénicienne du IIe et du IIIe siècle, voir Jamblique, *De Pythag. vita*, § 14.

3. Il faut faire une exception pour les tombeaux. De vieux caveaux, anciennement violés, ont quelquefois été repris pour servir de sépultures, aux époques romaine et chrétienne, et ont reçu à ces époques des inscriptions qui, si l'on n'y prend garde, peuvent induire en erreur.

dont chacune fut le centre d'une vie toute municipale comme les villes grecques. La civilisation phénicienne ne rayonna pas dans la montagne et eut peu d'action sur la population de la Syrie [1]. Avant la domination grecque, le Liban, la Cœlésyrie et la Syrie furent des pays complétement arriérés. Les routes un peu praticables de ces régions sont l'ouvrage des Romains (les inscriptions nous l'apprennent) [2]; même les routes romaines, celles du fleuve du Chien, par exemple, n'ont jamais pu livrer passage à des véhicules [3]; le chameau fut toujours dans l'intérieur le grand moyen de transport; or le chameau, cet ennemi mortel de la civilisation, rend la route carrossable inutile, et en amène la destruction. Le Liban, dans Strabon, est tout entier entre les mains des brigands et des barbares. La côte échappait à ces inconvénients par la facilité du transport par eau.

En général, la lutte du citadin et du nomade (du Syrien et du Phénicien, d'une part, de l'Arabe, de l'autre) est la clef de toute l'histoire de Syrie. Sous les Romains, le nomade est dompté; Palmyre, le Hauran,



COUVERCLE DE SARCOPHAGE TROUVÉ A KNEIFEDH.

arrivent à une civilisation complète; la Syrie cultivée est double en surface de ce qu'elle est aujourd'hui; les routes sont entretenues et sûres. Avec le triomphe des Saracènes et de l'islam commence la barbarie. La barbarie en ce pays est toujours le triomphe du Bédouin, de l'homme qui a peu de besoins, qui n'estime pas l'industrie, qui se passe de véhicules

1. V. Ritter, XVII, p. 16-17.

2. *Corpus inscr. lat.*, Syrie, nos 197 et suiv. La vieille route du fleuve du Chien, qui passe au-dessus de celle qui date de Caracalla (celle d'aujourd'hui), devait être un casse-cou vraiment inconcevable. Les routes élargies par les Romains sont si chétives que l'on prend des routes antérieures la plus pauvre idée.

3. Les chariots n'étaient guère connus en Syrie avant l'expédition de 1860. Nous fûmes témoins de l'étonnement qu'ils causèrent. Les brouettes de la mission, que les Arabes de Saïda appelèrent *carossât*, furent les premiers véhicules que la Syrie eût vus depuis des siècles.

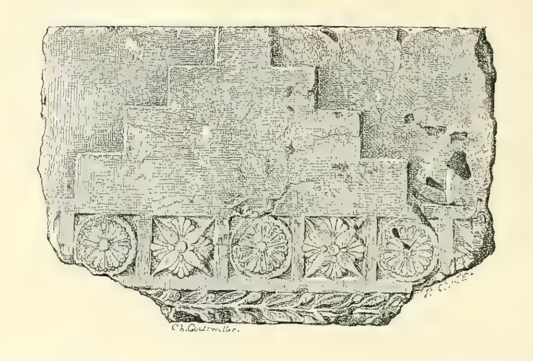
à roues et de route par conséquent. Depuis le VIe siècle, la Syrie a été conquise par le nomade, gagnant de proche en proche comme le sable, portant, si j'ose le dire, le désert avec lui. La ligne de Palmyre, de Pella, de Gérase, de Bostra une fois forcée, toute la Palestine, ainsi que la région de Tyr et de Sidon, se trouva perdue. Le Liban fut sauvé par ses conditions de défense naturelle ; la race syrienne s'y garda sous forme de *Mardaïtes* ou « rebelles ». C'est ainsi que la région de Saïda est bien plus arabe que le Kesrouan ; l'élément arabe y a plus fortement pénétré. La morne et inintelligente gravité musulmane y a presque étouffé la gaie légèreté du Syrien.

Sur la plus haute antiquité, voici l'hypothèse à laquelle, pendant mon séjour en Phénicie, j'étais souvent amené. Le primitif Chanaan m'apparaissait bien comme chamite, ainsi que le veut le dixième chapitre de la Genèse. La Phénicie aurait été ainsi peuplée, trois mille ans avant Jésus-Christ, par une race analogue à celle de l'Égypte, industrielle, habile des mains, parlant une langue analogue au copte. La conquête des Sémites nomades (Hyksos, frères des Térachites, s'ils ne sont les Térachites eux-mêmes) serait venue vers l'an 2000 avant Jésus-Christ. Cette conquête, qui en Égypte n'eut que des effets passagers et ne changea pas la langue, aurait eu en Chanaan des effets bien plus profonds et y aurait fait triompher la langue térachite ou l'hébreu, comme plus tard les musulmans ont établi l'arabe en Égypte ; mais le fond de la population de Chanaan ne se serait guère modifié pour cela ; malgré le changement de langue, il aurait repris le dessus, de même que la vieille race tend toujours à reparaître en Égypte. Ainsi s'expliquerait un fait dont je fus frappé à Sidon. Au milieu de cette espèce de gravité rogue du musulman, sans esprit, sans tact, ne sachant pas sourire, on est arrêté tout à coup par quelques jolis types égyptiens, d'enfants surtout, ayant quelque chose d'aimable, de prévenant, de fin. Ces types charmants seraient les émergents de l'ancienne race, laquelle aurait pris sa revanche par l'hellénisme, le christianisme, aurait été de nouveau écrasée par l'islam, mais serait restée, malgré son abaissement, l'âme de la vie morale du pays, ainsi que cela a toujours lieu quand une race dure et dominatrice conquiert une race industrieuse et douce. Ainsi s'expliquerait également la facilité avec laquelle la religion et les mœurs égyptiennes s'établirent ou plutôt se rétablirent à toutes les époques en Phénicie, et en particulier le culte d'Osiris, toujours en rapport avec Byblos et la côte chananéenne [1].

1. Au IIe et au IIIe siècle, on croyait en Phénicie à l'origine égyptienne des dogmes phéniciens. Jamblique, *De Pythag. vita*, § 14.

Quant aux points de la côte où je conseillerais de faire des fouilles, je mets hors de ligne Oum el-Awamid. En continuant à retourner et à examiner les pierres de cet endroit, on aurait la certitude de trouver de nouvelles inscriptions phéniciennes. Après Oum el-Awamid, je mettrais Adloun et ses environs. Tout ce qui provient de cette localité présente un caractère à part et très-archaïque. Enfin il importe de déblayer les parties encore inexplorées de la nécropole de Saïda. A Tyr, il faudrait fouiller très-profondément et dépenser des sommes très-considérables pour avoir la chance d'obtenir de beaux résultats.

ERNEST RENAN.



SALON DE 1873[1]

IV.



Les sculpteurs ont cet avantage sur les peintres d'être soumis à des lois rigoureuses qu'ils ne peuvent oublier un instant sans cesser d'être sculpteurs. Auprès des nobles ou charmantes statues dont nous avons parlé, on peut en distinguer plusieurs autres encore qui révèlent, à des degrés divers, chez leurs auteurs, un sentiment vif ou profond de la beauté décorative : celles qui portent ce dernier caractère sont les plus rares, car si l'imagination de nos sculpteurs est restée saine, elle n'a pas laissé pourtant de s'appauvrir; la figure isolée suffit à ses efforts, les combinaisons de l'art monumental semblent le plus souvent dépasser ses forces.

Un modèle de fronton destiné au Palais de justice d'Amiens, par M. Sanson, un projet de monument à élever dans les Ardennes aux victimes de la guerre de 1870-1871, par M. Croisy, sont les seules compositions importantes qu'on ait à remarquer dans ce genre. L'œuvre de M. Sanson est simple et claire, comme il convient à la décoration extérieure d'un monument sévère. Au centre se dresse la Loi, ayant à sa droite la Force et à sa gauche la Justice. La Force protége une mère allaitant son enfant, un pasteur étendu près d'un agneau; la Justice, les yeux fixés sur la loi, condamne d'un geste inflexible une femme échevelée

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. VII, p. 473.

qui s'affaisse en tremblant et un criminel accroupi dans un cachot devant le cadavre de sa victime. Le sculpteur, groupant avec habileté, dans les deux triangles du fronton, quatre figures nues et demi-nues, aux pieds des trois figures drapées, a donné à son relief un aspect symétrique vraiment noble et majestueux, digne de la place qu'il doit occuper. L'exécution en est d'ailleurs grave, franche, vigoureuse, simple, et fait le plus grand honneur à M. Sanson. Ce qui a manqué à M. Croisy est précisément ce sens de la gravité sculpturale, sans lequel on ne conçoit pas un monument de cette importance. L'*Invasion*, traitée à un point de vue pittoresque, comme pourrait l'être une terre cuite de salon, n'offre, dès l'abord, qu'un enchevêtrement presque inexplicable de lignes brisées, de membres rompus, d'objets disloqués, de haillons déchirés. Il faut quelques instants pour bien distinguer, devant ce fouillis, la figure principale, énergique, vivante, douloureuse du soldat qui s'affaisse, vaincu et désespéré, un tronçon de sabre à la main; pour retrouver, dans les jambes de ce soldat, le corps d'une femme agonisante qui se redresse pour désigner du doigt à son enfant les envahisseurs, et celui d'un combattant, plus jeune, déjà tombé parmi les canons brisés. Toutes ces figures, très-expressives, mais expressives à la façon des statuettes, surchargées de détails, papillotant aux yeux, paraissent agrandies plutôt que grandes.

Les autres monuments, destinés à des décorations publiques, ne sont en général que des figures isolées. M. Oliva, dans sa statue de l'*Abbé Deguerry*, destinée à l'église de la Madeleine, s'est efforcé de faire une œuvre simple, majestueuse, expressive, exempte de cette emphase mélodramatique où il était si facile de tomber; il y a réussi. Cette noble figure, agenouillée, les mains tombantes et croisées, dans l'attitude de la méditation plus que de la prière, exprime heureusement la résignation virile d'une âme douce soumise d'avance à toutes les volontés d'en haut; on ne s'étonne point de trouver à ses pieds, modestement épanouies, les palmes d'un martyre qu'il n'ambitionnait pas peut-être, mais qu'il accepta fièrement. M. Bartholdi a bien compris son jeune *Lafayette arrivant en Amérique;* un pied encore sur le vaisseau, la main tendue vers les alliés, son épée de cour sur le cœur, élégant, avenant, chevaleresque, la figure est excellemment française et XVIIIe siècle; il est clair que les habitants de New-York reconnaîtront mieux la France dans cet officier svelte et séduisant, à la tournure dégagée, à la vaillance aimable, qu'ils n'eussent fait dans une allégorie académique. M. Irvoy a hésité, au contraire, entre le style monumental et le style décoratif dans la statue de Ronsard, qu'il a empêtrée de draperies assez banales; de la



UN SECRET D'EN HAUT.

Plâtre par M. Moulin.

figure aristocratique si fine, si fière, si haute du plus grand poëte de la Renaissance française, il n'a fait qu'un figurant costumé, dans l'attitude convenue de l'inspiration académique, qui joue honnêtement et médiocrement Ronsard, comme il jouerait, dans les mêmes habits, dans la même pose, les Du Belloy ou les Torquato Tasso.

A défaut de figures historiques à ressusciter, la plupart des autres sculpteurs empruntent comme d'ordinaire à la tradition mythologique ou à la vie pastorale des sujets ou des prétextes pour leurs compositions. *Un Secret d'en haut*, par M. Moulin, se distingue de toutes ces figures d'étude par l'heureuse invention du sujet et le bel aspect sculptural. Ce secret d'en haut est quelque gros scandale que Mercure, le messager, le confident, le *mezzano* des dieux, est en train de confier à l'oreille d'un vieux faune de pierre, emprisonné dans sa gaîne éraillée. Le demi-dieu, panaché et badin, s'appuie, avec une désinvolture de Figaro antique, sur l'épaule du gros masque lippu dont le rictus éternel semble éclater précisément pour la circonstance. La pose est élégante, aisée, naturelle, et fait penser au *Narcisse* de bronze du Musée de Naples. On dirait une épigramme de l'*Anthologie* sculptée par un des artistes savants, lettrés, un peu railleurs et sceptiques, de la Renaissance antonine. Il a suffi à M. Charles Gauthier du souvenir d'*Andromède* pour concevoir une statue fine et robuste, d'un magnifique mouvement, qu'on ne regarde pas assez. Le *Mercure* de M. Ludovic Durand, le *Faune* de M. Blanchard, la *Bacchante dansante* que M. E. Leroux baptise du nom de *Gizelle*, le *Triptolème* de M. Fourquet, l'*Oracle et l'Impie* de M. Louis Bourgeois, l'*Hébé* de M. Captier, la *Callirhoé* de M. Varnier, la *Bacchante buvant* de M. Cougny, rentrent dans la catégorie des bonnes figures d'étude. Il y a plus d'originalité, de science, de saveur dans le beau bas-relief de M. Allar, *Hécube* retrouvant sur le bord de la mer le cadavre de son fils Polydore, où l'on admire, avec un goût florentin très-délicat et discret, une sûreté d'expression et d'exécution peu commune.

M. Allar est encore l'auteur d'une statue de bronze d'un naturalisme charmant, l'*Enfant des Abruzzes* soulevant une cruche pleine, qui annonce un esprit ouvert par l'étude aux impressions simples et franches de la nature vivante, les seules qui soient vraiment fécondes; car si l'étude apprend à exécuter, c'est la vie seule qui fournit matière aux renouvellements nécessaires de l'art. Parmi les habiles qui savent le mieux traduire, en langage sculptural et poétique, les scènes ordinaires de la vie populaire ou pastorale, nous retrouvons encore ici M. Schœnewerk, avec son groupe un peu ramassé, mais bien charmant, d'un pâtre assis apprenant à jouer de la syrinx à l'enfant appuyé sur son



ÉDUCATION MATERNELLE.

Plâtre par M. E. Delaplanche.

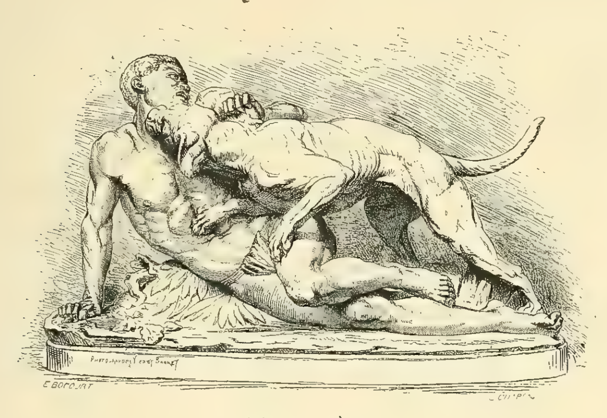
épaule. On verra avec plaisir, dans le même ordre d'impressions, l'*Enfant à la conque* de M. Chervet, le *Jeune Pâtre jouant du tibia curva* de M. Laoust, le *Chevrier* de M. Maurette, et le *Jeune Berger pansant son chien blessé* de M. Chenillion.

M. E. Delaplanche a obtenu un succès plus vif encore et très-mérité, en abordant franchement l'interprétation de la vie moderne dans le groupe de petite dimension, mais d'une grande tournure, qu'il appelle l'*Éducation maternelle*. C'est une paysanne des environs de Paris, coiffée d'un mouchoir noué comme les ménagères de M. Millet, qui, assise sur une chaise rustique, apprend à lire à sa fillette, créature frêle et maigrelette, debout à son côté. M. Delaplanche veut s'en tenir au naturalisme expressif de Luca della Robbia, plutôt que viser à l'idéalisme synthétique et transcendantal de Michel-Ange, comme le prouve la jolie figure de l'enfant, si réelle, si attentive, si délicate; mais que de noblesse, de force et de style dans cet art familier, et comme cela prouve une fois de plus qu'il n'y a de grossier ou de bas que les esprits grossiers et bas, et que la scène la plus banale recèle une grandeur toujours visible à l'artiste qui sait regarder, aimer et comprendre!

Un autre petit groupe de chercheurs, désespérant peut-être de trouver dans la vie ordinaire des éléments suffisants d'intérêt, s'efforce au contraire d'attirer les regards par le mouvement dramatique imprimé à la pierre ou au marbre. La voie est séduisante, mais dangereuse. L'action violente devient facilement ridicule ou emphatique, dès qu'elle dure trop et menace de s'éterniser. Une lutte, une mêlée, cela va encore, et l'on rencontre, sans surprise, la *Chasse au nègre*, par M. Félix Martin, groupe important, d'une bonne ordonnance, d'un mouvement juste, dont les modelés sont par malheur d'une sécheresse âpre et rude qui n'ajoute aucune force aux silhouettes et enlève toute souplesse au corps de l'esclave comme au corps du chien; mais le moyen de voir l'*Esclave* de M. Bourgeois se couper éternellement le poing avec une expression constante de visage contracté, sans éprouver une sensation d'horreur qui n'a plus rien de commun avec le sentiment esthétique! M. Arthur Bourgeois est pourtant un homme d'un talent éprouvé qui ne devrait pas avoir recours à ces excentricités périlleuses, non plus que M. Captier, dont le *Mucius Scævola* pouvait, l'an dernier, encourir des reproches semblables, mais qui a conçu sa *Judith*, cette année, d'après le beau dessin de Mantegna, dans un goût grandiose, peut-être encore trop théâtral, mais, à coup sûr, très-sculptural.

L'archéologie, avec ses détails étranges et pittoresques, séduit aussi quelques esprits; là surtout il faut une prudence, une souplesse, une habileté, qui ne sont pas accordées à tout le monde. L'*Exécuteur du jugement*

de Salomon, par M. Ringel, n'est que bizarre, tandis que la *Danseuse égyptienne,* par M. Falguière, est élégante, vivante, poétique. Un débutant, M. Saint-Jean, montre un groupe de l'*Amour et Psyché* d'un style expressif plus que plastique. M. Frémiet, le maître de la sculpture archéologique, ne signale sa présence cette année que par deux aimables statuettes modelées avec sa verve coutumière, un *Fauconnier* et une *Damoiselle;* mais M. Chatrousse joint à son groupe, déjà connu, d'*Héloïse*



CHASSE AU NÈGRE.

Marbre par M. F. Martin.

et Abeilard au Paraclet un *Ange encenseur,* destiné à l'église Saint-Eustache, qui rappelle avec grâce les beaux anges, délicats et fervents, du xve siècle florentin.

V.

Cette pauvreté d'imagination, nous la retrouvons, non sans inquiétude, chez la plupart des peintres d'histoire, dont les ressources sont pourtant bien plus variées. L'*Amour réduit à la raison,* par M. Louis Priou, est une composition soignée, d'un dessin cherché, mais d'un style bien maigre et d'une harmonie bien froide; la *Vénus et l'Amour,* de M. Giacomotti, réminiscence vénitienne moins personnelle, mais d'un aspect plus agréable que la toile de M. Priou, n'indique pas non plus un grand effort de conception. On trouve un sentiment plus hardi et plus d'originalité dans le *Héros, tueur de monstre,* de M. Maillart. Et après? après, nous avons les deux figures de

M. Barrias, *Électre porte des libations au tombeau de son père; Hélène se réfugie sous la protection de Vesta,* figures un peu théâtrales, mais d'une noble tournure et qui conservent un air de grandeur antique; après nous avons la figurine pâle de M. Matout, l'allégorie brillante du *Vin* par M. Mazerolle, excellent modèle d'une tapisserie destinée au nouvel Opéra; nous avons la *Bacchante* et le petit Bacchant avec une âne, groupe de modèles trop malingres, par M. Dupuis; les jolies toiles de M. Ranvier et de M. Mélin, la Nymphe *Écho* et la *Nymphe recouplant un chien de sa harde,* dont la touche est légère et l'harmonie délicate. Pour trouver un morceau d'une saveur vraiment franche, inspiré par la poésie antique, il faut aller chercher, dans la modeste galerie des aquarelles, une *Ariane abandonnée par Thésée,* de M. Ehrmann, où l'auteur de la *Fontaine de Jouvence* montre décidément qu'il a respiré l'esprit des grands décorateurs de l'Italie au XVI[e] siècle.

La poésie biblique ou évangélique n'inspire guère plus abondamment nos peintres que la poésie héroïque ou mythologique; et le *Christ au Jardin des Oliviers,* par M. Michel (Henri), et le *Jésus enseignant,* par M. Doze, les seules peintures religieuses où l'on sente passer quelque souffle d'idéal chrétien, ne se composent : l'une que de deux figures; l'autre que d'une seule figure principale accompagnée de plusieurs têtes. M. Meynier dans son *Retour du Calvaire* et dans son *Dernier rayon* se montre, comme toujours, poétiquement et simplement dramatique, dans l'esprit des maîtres français du XVII[e] siècle. M. Gustave Doré, cette fois, transportant sur la toile, sans le vouloir forcer, son rare talent d'illustrateur, a rendu d'une façon saisissante et dramatique l'effroi répandu dans la cité populeuse de Jérusalem par le déchirement du ciel au dernier soupir du Calvaire et la descente subite des ténèbres sur la terre; et il eût suffi à M. Dauban d'un pinceau plus ferme et plus précis pour faire un ouvrage exquis de son *Fra Angelico da Fiesole* peignant le mur de San Marco sous la direction de l'ange miraculeux qui substitue sa main céleste à la main du moine, pour tracer l'image inspirée du Sauveur.

Le *Roland à Roncevaux,* par M. Guesnet, n'est pas un ouvrage parfait: l'ensemble est confus, les couleurs y sont plus agitées que brillantes, plutôt brûlées que lumineuses, la touche est un peu mince pour une si grande toile; mais on y trouve du moins un noble effort, souvent heureux, vers le style héroïque, et le jury l'a reconnu en accordant à M. Guesnet une des premières médailles.

Les malheurs de nos dernières guerres ont inspiré quelques pages épisodiques d'un caractère émouvant et simple qu'on admire avec raison; mais il y a loin de l'anecdote à l'histoire, d'une lettre fami-



LA FONTAINE DE JOUVENCE,

Par M. Ehrmann.

lière à une épopée. Les *Dernières cartouches*, de M. de Neuville, qui attirent légitimement le public par leur composition émouvante, représentent l'intérieur d'une maison française cernée par les Prussiens à la fin d'une bataille. Dans la chambre à coucher qui s'ouvre au fond sur une grande salle où l'on voit, dans la poussière et le soleil, s'agiter d'autres combattants, quelques soldats de tout grade et de toute arme, réunis par la déroute, s'efforcent encore de résister à la furieuse mitraillade qui défonce les murailles, ou du moins de vendre chèrement leur vie aux vainqueurs. Presque tous sont blessés, quelques-uns agonisent, et les cartouches manquent! A gauche, par la fenêtre mal barricadée et dont toutes les défenses volent en éclats, un officier ajuste lui-même le chassepot; un turco se tient à son côté, tenant un fusil chargé, mais c'est le dernier coup qui frappera les Prussiens. Deux troupiers agenouillés fouillent avec angoisse les cartouchières jetées sur le carreau, et le désespoir de leur rude visage ne laisse aucun doute sur l'inutilité de leurs recherches. Plus rien; nulle défense, nul espoir de secours ou de vengeance! Un capitaine grièvement blessé, pâle, appuyé à la grande armoire, se soulève pour apercevoir et compter l'ennemi; un pauvre diable de lignard râle, couché dans un coin, et un petit chasseur de Vincennes, désarmé, furieux, s'appuie avec une terrible résignation, les deux mains dans ses poches, au lit en désordre occupé par un cadavre dont on n'entrevoit que les mains tordues. Cette dernière figure de chasseur, franche, hardie, vraiment française, a une tournure héroïque, simple, mâle, qui dépasse les créations antérieures de M. de Neuville.

M. Detaille a compris la guerre d'une façon un peu plus générale, et ses personnages, de petite dimension, ont déjà une portée plus haute. L'effet de cette déroute digne et désespérée, à travers les bois dépouillés, dans la neige et dans la glace, par un lugubre soleil d'hiver, est à la fois terrible et magnifique. M. Detaille n'a pas cherché à donner à ses artilleurs blessés et gelés, qui s'arrêtent, au milieu des cadavres sous la mitraille, pour pointer encore leurs pièces et protéger la fuite triste et trop lente de leurs camarades, des apparences plus héroïques, plus théâtrales qu'ils n'en avaient dans la réalité. Un paysage neigeux, d'une impression très-juste, laisse entrevoir, dans les arbres, les longues traînées de soldats chancelants, qui marchent d'un pas pesant en marquant leur route par des débris de toute espèce. Si M. Detaille avait moins concentré et fortifié, sur ses premiers plans, les groupes de chevaux qui s'effarent et de mourants crispés dans la neige, il eût donné plus d'effet encore à cette scène, et fait de son tableau un chef-d'œuvre vraiment complet.

On se souvient de l'admirable *Convoi d'ambulance par un temps de*

neige exposé l'année dernière par M. Castres. Le *Récit de l'Interné*, dans un chalet du canton d'Appenzell, est un tableau du même ordre, plein de fines et naïves observations, peint avec franchise et conviction, mais dans une atmosphère trop étouffée.

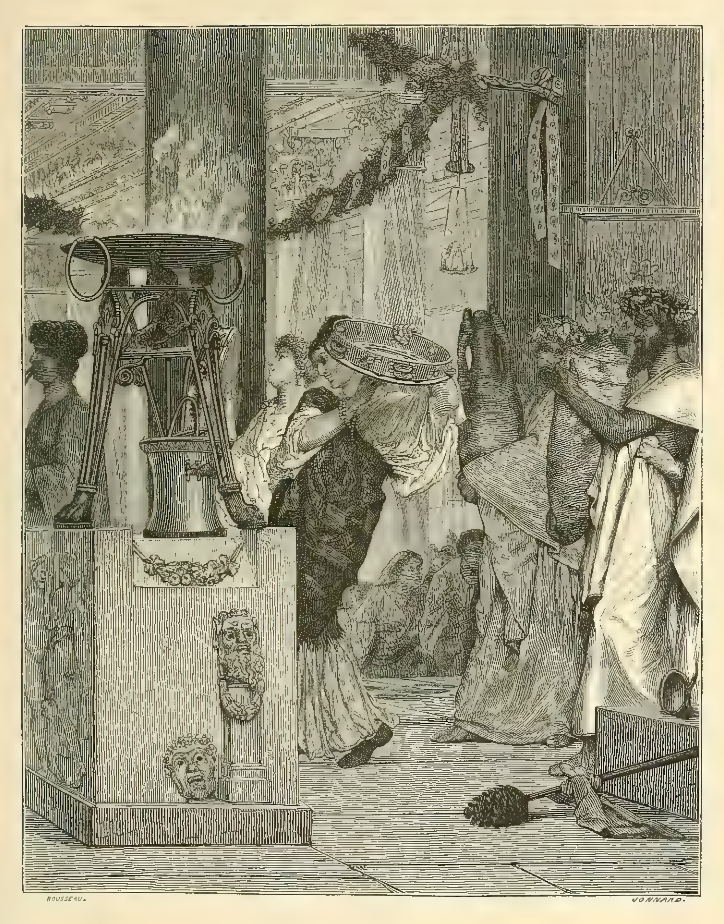
Si MM. Detaille et Castres ont tendance à trop préciser, M. Du Paty, en revanche, ne précise pas assez, et c'est vraiment dommage. La *Reconnaissance en avant des forts, pendant le siége de Paris*, est une excellente esquisse, d'un aspect très-juste, d'une impression très-franche ; mais il est impossible d'admettre, dans une toile si petite, que des hommes et des figures soient simplement représentés par des séries de jolies taches juxtaposées. Les petits chasseurs que M. Protais nous montre en *Repos* dans une clairière ne sont intéressants que parce qu'ils sont vrais et variés, chacun pris à part, dans leur façon de s'étendre, de se pelotonner, de dormir; il en est de même pour les soldats, les officiers, les paysans que M. John-Lewis Brown a réunis, effarés et agités, à la porte d'Haguenau pour apprendre la *Nouvelle de la défaite de Wissembourg*. Lorsqu'on entre dans la réalité, il y faut entrer à fond, car la réalité ne vaut que par les détails qui mettent en relief l'individualité; moins on vise au type et au style, plus il faut poursuivre le particulier et le caractère.

A vrai dire, il est tel sujet héroïque qu'on regrette de ne point voir traiter en style héroïque, si excellente que soit la façon dont un artiste l'ait compris au point de vue anecdotique. Tel est, par exemple, l'*Épisode de la guerre du Monténégro*, par M. Jaroslav Cermak. Dans une gorge escarpée des montagnes, une procession de femmes, qui vont porter des munitions aux maris et aux frères combattant pour l'indépendance, rencontre, descendant du champ de bataille, un voïvode blessé, à la figure vénérable, qu'emportent sur leurs épaules deux compagnons fidèles, suivis d'autres soldats mis hors de combat. La rencontre est solennelle ; les femmes se retournent, le cœur battant, vers le chef qui les salue du regard et leur envoie sa grave bénédiction. Ces beaux types d'Orient, francs, énergiques, accentués, ces riches costumes, sévères et brillants, se prêtaient à des développements poétiques et pittoresques que M. Cermak semble avoir craint d'approfondir.

M. Munkacsy, peintre hongrois, comme M. Cermak, peintre slave, est doué d'une pénétration vive et sympathique qui lui permet de nous faire vivre, sans effort, au milieu des races étrangères. C'est encore un épisode des guerres d'indépendance, un *Épisode de la guerre de Hongrie en 1848 :* autour d'une longue table, dans une salle de ferme, sombre et triste, des femmes, des enfants, des infirmes, font de la charpie, en écoutant les paroles d'un blessé qui exalte tous ces humbles cœurs par le récit

des souffrances endurées et des gloires conquises. La scène est, il est vrai, pauvrement groupée, et les ombres violentes se séparent des clartés violentes avec une crudité qui n'est guère pittoresque; tous les visages hardiment brossés se détachent, comme des plaques blanches, à l'emporte-pièce, sur un fond noir et opaque dans lequel l'œil ne pénètre pas; mais l'impression simple et sincère qui rayonne sur tous ces visages attristés est si profonde et si puissante, qu'elle envahit, bon gré, mal gré, l'âme attentive, et que l'intensité de l'émotion répandue dans toutes les physionomies donne au tableau, à défaut de l'unité matérielle, une forte unité morale qui ne laisse personne insensible.

C'est encore un étranger, un Hollandais, cette fois, qui tient le premier rang dans ce genre archéologique qui a décidément remplacé, pour les sujets empruntés à l'antiquité, l'ancien genre historique. M. Alma-Tadéma s'est précipité, dès son début, dans l'érudition avec une audace et une conviction extraordinaires; depuis dix années, il s'y meut avec une aisance croissante. De tous les fouilleurs de tombeaux, de tous les déterreurs de cadavres, de tous les épousseteurs de ferraille, M. Alma-Tadéma est le plus acharné à la besogne et le plus heureux dans ses découvertes. Bien qu'il encombre volontiers ses toiles, comme des vitrines de collectionneur, d'une quantité excessive d'ustensiles bizarres et de bibelots précieux, il garde, au milieu de ce vénérable bric-à-brac, le respect de la composition logique et le désir de la couleur franche. Les *Vendanges à Rome* offrent un assemblage complet des qualités de l'artiste et des défauts du système. Sous le portique enguirlandé d'un palais romain, peint de couleurs vives, s'avance la procession des prêtres et prêtresses de Bacchus qui célèbrent le vin nouveau déjà enfermé dans les jarres énormes couronnées de lierres. Trois musiciennes, la bouche enfermée dans la courroie qui unit les becs des doubles flûtes, s'avancent suivies par des danseuses qui trépignent en jouant des cymbales et du tambourin, tandis qu'une prêtresse précède, élevant sa torche allumée. Derrière, suit le cortége portant sur ses épaules de longues amphores, gambadant, criant, gesticulant, riant, au milieu des acclamations de la foule qu'on entrevoit fourmiller dans les colonnades des seconds plans. Pourquoi faut-il que cette fois, à cette Italie en fête, il manque précisément ce qui est la plus grande fête de l'Italie, le sourire chaleureux de son admirable soleil? Malgré tous leurs mouvements, ces pauvres Bacchants ont froid dans ce palais gelé, sous ce ciel sans regard; ils ont froid et nous donnent froid. Les funérailles de la *Momie*, quoique reléguées au fond d'une nécropole, sont conçues dans un esprit plus pittoresque; les quelques rayons qui entrent dans ce lieu triste s'y teignent, au contact des murs peints et des coffres



LES VENDANGES A ROME,

Par M. Alma-Tadéma (Fragment du tableau.)

bariolés, d'une couleur caressante qui charme agréablement les yeux et enveloppe au moins la scène dans une atmosphère respirable.

On pourrait citer cent exemples de cette indifférence attristante pour le soleil, sans lequel pourtant le peintre ne connaîtra plus bientôt ni le modelé qui rend les formes, ni l'atmosphère qui exprime la vie, ni la perspective qui donne la vraisemblance. Voyez comme les personnages, dans leurs cadres, tiennent mal au milieu environnant, dans la *Confidence*, de M. Delort, dans les *Accords matrimoniaux* et le *Premier-né*, où M. Pille fait danser pêle-mêle, dans une atmosphère plâtreuse, les bonshommes et les maisons, les tables et les pots de fleurs, dérangés de leurs places et troublés dans leurs formes, comme par un obstiné tremblement de terre.

M. A. Leloir représentant un *Baptême*, dans les Pays-Bas, au commencement du XVIIe siècle, a groupé, dans une cour de château, le plus amusant assemblage qui se puisse voir de hobereaux empanachés, de douairières empesées, de servantes appétissantes, de musiciens altérés. Restituer une époque, même très-librement et superficiellement, avec cette vivacité d'esprit, cette gaieté de réminiscences, cette verve de touche, c'est faire véritablement œuvre d'artiste. Le même sujet, un *Baptême*, mais cette fois au XVIe siècle, n'a pas inspiré aussi heureusement M. Delobbe, dont l'originalité ne s'accentue pas, et dont les jouvenceaux, peignés et lustrés, bellâtres et fades, aux attitudes penchées, au sourire banal, appartiennent à cette compagnie de damoiseaux galants et de damoiselles musquées qu'on trouve dispersés, mais toujours aimables, dans le *Droit chemin* de M. Hugues Merle, dans les *Petits chiens* de M. Doyen, etc... En revanche, un troisième baptiseur, M. Maris, peintre hollandais, a mis beaucoup de grâce, de charme et de naïveté dans sa petite mariée du XVIe siècle, qui sort de l'église, tenant son poupon sur le bras. Dans un sujet bien différent et beaucoup plus compliqué, la *Lecture des Contes de la Reine de Navarre à la cour de François Ier*, M. Léon Olivié a groupé avec un art très-fin autour du roi galant et de sa sœur un certain nombre d'auditeurs et d'auditrices ingénieusement caractérisés.

Voilà pour le moyen âge et la Renaissance! Le XVIIIe siècle paraît un champ plus facile à piller; mais cette année, ce n'est plus dans les salons du Régent qu'on va badiner et deviser; on laisse tout au plus s'attarder, au milieu des tricornes aristocratiques, les anciens habitués du lieu. M. Fichel, qui garde à la cour ses *Grandes Entrées*, M. Eugène Lami, qui se souvient de *Trianon en 1750*, M. Brillouin, qui écoute, sur la promenade, les *Menus propos* des vieux gentilshommes désœuvrés,

les plus jeunes, les plus spirituels, les plus vifs, ont pris à partie la société mêlée et amusante du Directoire qui rappelle en effet bien plus notre société contemporaine par l'excentricité bizarre de ses costumes par le relâchement de ses mœurs, par son indifférence apparente au milieu des graves périls qui l'environnaient. *Les Politiques au Palais-Royal, le 13 thermidor*, par M. Coëssin de la Fosse, le tableau fin et soigné de M. Alphonse André, *Vive le Roy*, ou les officiers royalistes, pris à Quiberon, conduits au champ des Martyrs (juillet 1795), l'*Arrivée de la diligence à Quimper-Corentin, sous le Directoire*, par M. Jules Noël, sont des ouvrages distingués, ingénieusement conçus et vivement exécutés qui dénotent une étude attentive de cette curieuse époque; mais le succès populaire a été pour une tête malicieuse de gamin enfoui sous son vaste tricorne, que M. Jules Goupil appelle *Un jeune citoyen de l'an V*. C'est encore à cette époque que se placent deux autres toiles fort piquantes : l'*Affaire d'honneur* de M. Jazet, et la *Rupture* par M. Kaemmerer. Il faut joindre à ces jolies scènes de comédie, pour en finir avec le XVIIIe siècle, le *Marché à Anvers* de M. Salmson, tableau de natures mortes, de fleurs, d'ustensiles, de vêtements autant que d'observation rétrospective, l'excellente *Carte à payer* de M. Eugène Le Roux, les toiles mordorées et provocantes de M. Richter, *En passant* et la *Suivante de Mme la Marquise*, le *Premier-né* de M. Vibert, et enfin, et surtout, la *Tante à succession* par M. Worms, ouvrage parfait dans son genre, où la finesse moqueuse et gaie d'un esprit observateur n'enlève rien aux qualités franches et solides de la peinture. M. Mélida, dont les scènes espagnoles ont une saveur si franche, se présente cette année avec deux toiles bien spirituellement brossées, l'*Antichambre du prince de la Paix en 1804* et *une Ronde du Santo-Oficio*. A propos de saint office, il serait bon de retourner, dans le corridor des aquarelles, voir traduite, par M. Eugène Lami, avec cette verve petillante qu'on lui sait, cette scène horrible du dernier *Auto-da-fé à Madrid en 1670*, si merveilleusement racontée par Paul de Saint-Victor dans *Hommes et Dieux*. Mais peut-être trouvez-vous que nous avons assez vécu dans les garde-meubles, les bibliothèques, les vieux arsenaux, les maisons hantées; il serait bon de goûter à des fruits jeunes et frais, plus savoureux que ces conserves!

VI.

A qui demanderons-nous la poésie saine et forte de la vérité ? Aux portraitistes d'abord qui font profession d'observer de près, attentive-

ment et minutieusement, la nature vivante dans sa manifestation la plus haute et la plus complexe, la figure humaine. Commençons donc par le portrait, et reconnaissons, sans marchander, que, dans ce genre si français, à défaut de chefs-d'œuvre imposants et éclatants, nous trouvons cette année un grand nombre de bons ouvrages empreints de cette sincérité consciencieuse qui est la qualité essentielle du portraitiste.

Nul moyen de mettre en doute la sincérité de M. Henner, par exemple. Nul portraitiste, pour présenter ses figures, ne s'est si peu mis en frais : aucun accessoire, aucune mise en scène, aucun ornement ; il y a là, hâtons-nous de le dire, un danger et un excès, car réduire la figure humaine à cet isolement, c'est s'interdire volontairement de puissants moyens d'expression. En simplifiant ainsi leur mise en scène, les portraitistes brûlent leurs vaisseaux ; il faut, bon gré, mal gré, qu'ils fouillent la physionomie obstinément et profondément, s'ils veulent fixer notre attention ; le charlatanisme n'est plus possible. Certes, pour notre part, nous regrettons sincèrement que M. Henner n'ait pas cru devoir placer le *Général Chanzy* dans un milieu soit de paysage, soit de guerre, soit même d'intérieur où cette brave et fière figure aurait pris un caractère plus précis d'action, de pensée, d'héroïsme ou de repos ; mais qui sait si M. Henner, en représentant modestement le général dans sa tenue de campagne, debout, une cigarette à la main, sur un fond indéterminé, comme eût fait un photographe, n'a pas cru se conformer plus strictement aux obligations qui lui étaient imposées par la simplicité même de son modèle? Quoi qu'il en soit, ce qui éclate, dans cette toile où rien n'est accordé à l'amusement des yeux, c'est en effet ce qui est l'homme, c'est la tête mâle et pensive, aux yeux bleus et clairs pleins de résolution, hardie et de loyale bienveillance, aux lèvres serrées et fines qui parlent peu, sourient parfois et veulent toujours. Ceux qui ne connaissent le commandant de l'armée de la Loire que par le récit de sa campagne obstinée ne seront point surpris de lui trouver cette attitude, cette physionomie, cette expression, car on ne saurait imaginer un type d'officier plus vraiment et plus noblement français. A ce portrait du *Général Chanzy* M. Henner a joint un portrait exquis de jeune fille brune, vêtue de noir, un œillet rouge dans les cheveux, qui excite d'autant plus l'admiration que la personne est inconnue et n'intéresse que par son expression. Ah ! que cela fait du bien de voir une honnête personne, élégante avec simplicité, et chaste avec modestie, si honnêtement représentée par un pinceau savant et naïf. Il n'est rien de tel qu'un tableau de M. Henner pour donner l'horreur des peintures tapageuses, et pour brouiller les yeux avec les papillotages à la mode ! En cet instant-là, je le parierais, on s'exagérera

ce qu'il y a de prétentieux et de fade dans la pose de la dame aux *Violettes*, lisant un poulet à sa fenêtre, par M. Dubufe, et on ne rendra pas justice à ce qu'il y a d'exact dans ce portrait, un peu terre à terre et bourgeois, mais fidèle et vivant, de M. Dumas fils. Après une transition si brusque, vous serez capable de ne pas reconnaître tout ce qu'il y a, en réalité, d'alléchant, de séduisant, d'aimable, dans le maniérisme rosé de M. Chaplin, et vous demanderez peut-être un peu trop brutalement à son agréable figure d'adolescente septentrionale, joyeusement déguisée en *Haïdée*, un éclat de passion byronienne, un éclair de poésie orientale qu'elle est, à coup sûr, bien incapable de vous donner. Vous vous montrerez trop sévère peut-être pour les clair-obscur de M. Sellier, et vous fermerez absolument les yeux devant le portrait disloqué et déhanché de Mme la marquise A. de C... par Mlle Nélie Jacquemart. Il est vrai qu'il faudra bien les rouvrir devant le portrait de M. *Dufaure* très-supérieur au portrait de M. Thiers exposé au Salon dernier. Mais là encore vous ferez le difficile, et, tout en admirant le relief vivant de cette tête étrange et intelligente, si consciencieusement étudiée, vous réclamerez sous la peau du visage et des mains une ossature indispensable qu'on y devine trop confusément. Et M. Cabanel lui-même vous paraîtra trop pommadé, trop lustré, trop apprêté; cependant je vous engage fort à ne pas reculer sur ce premier dépit, et à y regarder à deux fois, car vous vous priveriez d'une très-légitime jouissance. Personne, en somme, ne rend avec tant de goût et de délicatesse la beauté aristocratique des femmes à la mode dans notre société moderne. Mme la comtesse de M. A... avec son fin profil, ses deux superbes bras, a vraiment un fort grand air, et le peintre s'est complu à modeler ces chairs fermes et fines avec des raffinements de pinceau d'un art consommé. La jolie mine, moins décidée et moins précise, de la dame aux cheveux rouges, à la robe bleue, Mme la vicomtesse de Saint-R... s'épanouit, de son côté, comme une fleur de serre, rose et laiteuse, avec un incontestable éclat; et, malgré quelques faiblesses dans le modelé, on a justement admiré le mouvement juste et bien mondain par lequel elle met son gant de Suède, tout en regardant les passants de son œil clair et pénétrant.

Le faire délicat et raffiné de M. Cabanel convient à merveille à la société qu'il étudie, mais nous ne lui demanderions pas de nous rendre avec la même perfection des natures plus simples, plus robustes ou plus grossières, comme nous nous garderons bien de réclamer de M. Manet une étude morale intense et profonde de modèles fins et délicats. Le portrait franc, large, vivant, un buveur de bière, que M. Manet expose, cette année, sous le titre du *Bon bock*, est, à coup sûr, dans sa manière vive, rapide,

brutale, un ouvrage de mérite et qui contraste, d'une façon instructive, avec le maniérisme insignifiant et les fadeurs écœurantes de tous les imitateurs maladroits de MM. Cabanel, Dubufe, Bouguereau, Chaplin; mais il est clair que ces procédés sommaires, qui seraient d'ailleurs mieux à leur place dans une peinture murale que dans des tableaux de chevalet, sont inapplicables dans la plupart des cas. Ce n'est pas avec des séries de taches plus ou moins bien juxtaposées, d'un ton fin et d'un accord harmonieux, qu'on peut rendre la figure humaine dans ce qu'elle a d'intéressant, de profond, de particulier; et M. Manet montre lui-même, dans son *Repos,* que ce qui suffit à interpréter la tournure bonasse d'un fumeur rubicond chargé de mangeaille, devient singulièrement insuffisant lorsqu'il s'agit de donner de la grâce, de la finesse, de l'abandon à une figure de jeune femme.

M. Carolus Duran, qui appartient ou plutôt qui appartenait à l'école des franchises brutales et des témérités irréfléchies, a exposé cette année un portrait équestre qui marque, dans la pensée de l'artiste, un effort considérable et un progrès vraiment sérieux. En représentant sa charmante amazone sur une plage de sable, en plein air, devant les vagues pâles, sous le ciel profond, M. Carolus Duran s'est placé à merveille pour n'avoir plus pour lui-même les indulgences qu'on s'accorde dans l'atelier. Je ne dis pas que M. Duran ait complétement réussi; la vibration atmosphérique ne se ressent pas aussi vivement qu'il faudrait dans son paysage; il y a encore dans le cheval, sinon dans l'amazone, un peu de cette immobilité froide qui est le défaut général de l'école contemporaine trop accoutumée à l'emploi de la photographie; mais aussi, que de qualités nouvelles et presque inattendues, quelle recherche consciencieuse du modelé vrai et délicat, des dégradations et des nuances de la couleur dans une harmonie grave et discrète! Le *Portrait de Jacques* ***, déjà connu sous le nom de l'*Enfant bleu,* se rattache bien plus à la première manière de l'artiste. Toute la vie est dans la tête naïve, ouverte, bien portante de l'enfant. Ce beau morceau de chair fraîche, où petillent des yeux noirs d'une candeur et d'une santé admirables, est enlevé avec la plus étonnante prestesse. Autour de cette tête rose sont accumulés jusqu'au cadre des séries de bleus successifs, bleu de la robe, bleu des rubans, bleu des souliers, bleu du tapis, bleu de la tenture. L'intention de cette symphonie est heureuse, plus peut-être que l'exécution, qui reste la même pour les satins et les velours, les fleurs et les chairs; tous ces bleus, vifs et violents, chantent d'ailleurs trop obstinément à l'unisson pour ne pas étourdir une si petite figure; la nuance s'est dérobée, cette fois, à la recherche du peintre, et il faudra à



LE DIMANCHE MATIN,

Par M. G. Jundt.

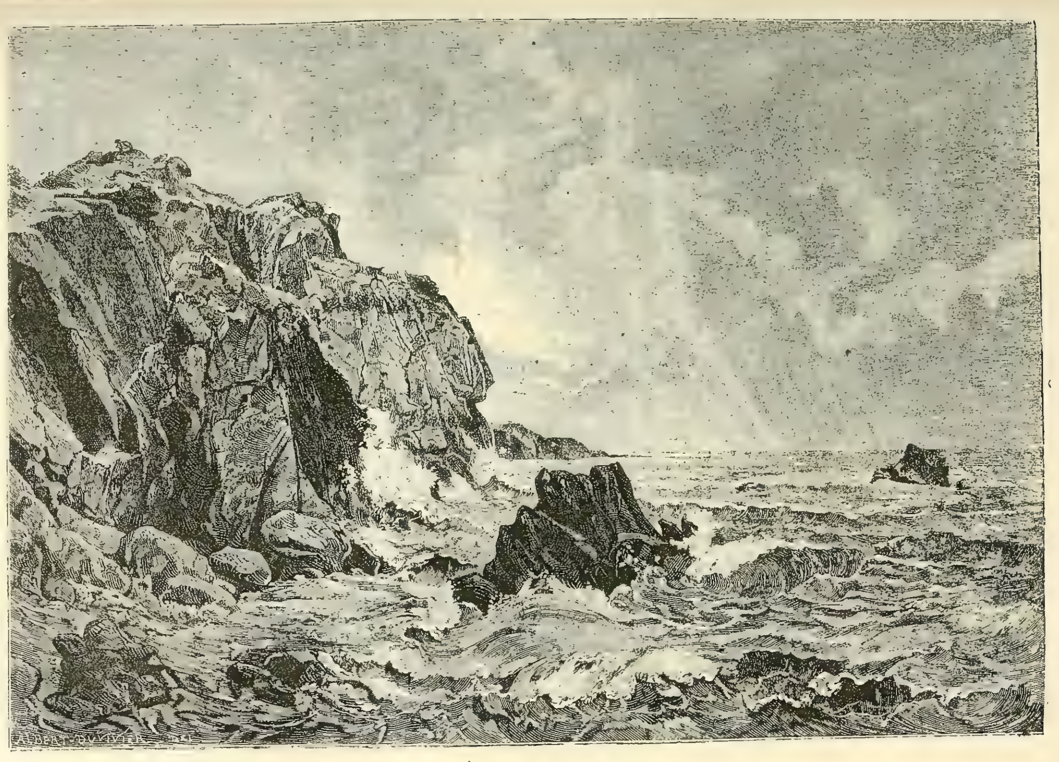
cette toile un peu crue la douce caresse du temps pour lui donner, en l'assombrissant, l'harmonie tendre et modeste qui convient à cette jolie figure enfantine.

Sans entrer dans l'étude particulière de chaque toile, nous nous contenterons de citer, comme ayant à divers titres attiré justement l'attention publique, le portrait, ferme, gras et robuste, de M. J. R..., par M. Français, le paysagiste ; les deux têtes, fines et poétiques, de Mlle L... et du jeune B..., par M. Paul Dubois, le sculpteur, ce qui prouve que tout le monde s'y met et que l'étude de la figure humaine n'est nuisible dans aucune des branches de l'art. M. Élie Delaunay, l'un des coryphées du genre, n'apparaît qu'avec deux petites têtes de jeunes gens, grandes comme la main, mais d'un art délicieux. M. Lematte, pensionnaire de Rome, expose un portrait de dame bourgeoise, d'un âge mûr, d'un aspect simple et respectable, dont le dessin juste et l'accent sincère ont été très-remarqués. Il faut citer encore le portrait, solide et viril, de M. le comte W. de L..., par M. Ferdinand Humbert; l'image simple, naturelle, poétique, d'une jeune femme en noir, assise dans un bois en automne, par M. Maillart; celle d'une dame lisant, due au pinceau franc et moelleux de M. Fantin-La-Tour; le joli pastiche XVIIIe siècle, par M. Jalabert; les portraits envoyés par MM. Parrot, Priou, P. Dupuis, Cambon, Bonnegrace, Monginot, Lagier, et bien d'autres.

VII.

Les peintres de la vie contemporaine se divisent tout d'abord en deux groupes importants : les citadins, ceux qui se plaisent dans les boudoirs et les ateliers, sur le boulevard ou au théâtre; les voyageurs, ceux qui préfèrent les courses au grand air, les étapes proches ou lointaines, parmi les paysans de France, d'Italie, d'Espagne, de Suisse, ou les populations primitives de l'Asie et de l'Afrique. Mais ce que nous pouvons, à bon droit, réclamer de tous, c'est la sincérité fine ou naïve de l'observation, c'est la franchise, la fermeté, le soin de l'exécution. A ce point de vue, en ce moment, nos peintres mondains, dont le faire est, en général, lâché, fade, prétentieux, se montrent très-inférieurs à leurs confrères nomades qui vont réchauffer leur palette aux rayons fortifiants du soleil.

M. Bonnat, dont le pinceau ferme et un peu pesant s'est toujours plu aux solides empâtements, a trempé, en Orient, sa peinture robuste dans un bain de lumière chaude et dorée qui l'a revêtue d'un éclat hardi et nouveau. Ses deux tableaux sont deux exemples frappants de cette puis-



RÉCIFS DE KILVOUARN, BAIE DE DOUARNENEZ,

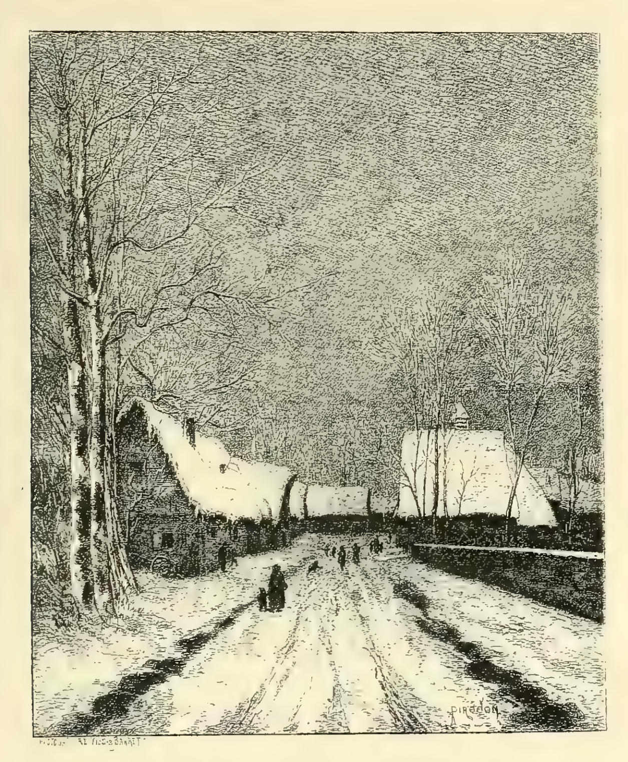
Par M. Lansyer.

sance de l'exécution pittoresque, qui transfigure, par le seul enchantement des yeux, les personnages les plus vulgaires. Le ***Barbier turc*** et le ***Scherzo,*** que nous ne prenons d'ailleurs que pour des figures d'étude de premier ordre, sont de ces excellents modèles qui, certainement, ne perdront personne. Que de naturel dans l'attitude, le mouvement, l'expression des deux figures du ***Barbier turc,*** du patient accroupi, dans son manteau rayé, sur la haute banquette, offrant son crâne au rasoir de l'exécuteur à turban accomplissant sa besogne avec une gravité naïve! Quel éclat de vérité, de santé, de gaieté, dans ce ***Scherzo*** qui ne représente, après tout, qu'une de ces belles Italiennes, dépaysées dans les ateliers parisiens, faisant jouer sur ses genoux sa sœur cadette, avec cette joie ouverte, large, communicative, qu'elles ont conservée comme un souvenir du pays!

Quelques-uns des touristes que leur caprice a promenés, comme M. Bonnat, en Italie, y ont trouvé, cette année même, des inspirations d'un goût ingénieux et d'une délicate poésie qui montrent bien que la mine n'est pas épuisée. Le ***Pèlerinage de la Convalescente à la Madone d'Angri,*** par M. Sain, nous rend la vie italienne dans les manifestations simples de la dévotion rustique, avec une saveur de vérité touchante qui nous emporte bien loin des modèles poseurs aux vêtements trop neufs ou trop déchiquetés qui pataugent dans les boues de Paris. Je trouve le même accent de sincérité dans ce grand ***Escalier d'Ana,*** où M. Benner fait monter et descendre les femmes de Capri. M. Hébert, avec sa petite ***Tricoteuse,*** si douce, si attentive et si riche en couleurs, a fait un morceau excellent, tout à fait digne de sa réputation; et M. Lebel et M. Sautai se montrent aujourd'hui ce qu'ils étaient hier, des observateurs ingénieux, des dessinateurs consciencieux et des peintres sûrs d'eux-mêmes, l'un dans ***Une rue à Cassino,*** l'autre dans la ***Porte sainte de la basilique de Saint-Jean-de-Latran*** et dans la ***Chapelle de l'Acheropita,*** à Rome. A Venise, nous retrouvons M. Mouchot, sous le ***Pont de la Paille,*** avec des personnages modernes, à Naples M. de Nittis, qui saisit, avec un esprit du diable, du bout de son pinceau lilliputien, tous ces drôles de corps d'Anglais essoufflés, de misses efflanquées, de ciceroni dépenaillés qui éternuent dans la fumée sous les ***Cratères du Vésuve,*** ou contemplent, suivant la formule, en descendant du volcan, la campagne magnifique ouverte sous les yeux.

L'Espagne en révolution n'a pas attiré nos peintres; nous n'y trouvons que M. Ulmann qui prend place, décidément, dans le groupe des bons peintres de genre, par son ***Denier du jeudi à Burgos,*** et M. Vibert, un Espagnol de Paris, qui compose et dessine son ***Départ des Mariés,*** avec une habileté incomparable, un esprit charmant, une gaieté délicieuse,

avec toutes sortes de qualités qu'on aime et qui ravissent, mais qui ne remplacent pas, hélas! la couleur qui se fond et la lumière qui s'éteint. A l'Orient, il ne nous arrive presque personne derrière M. Pasini, dont



UN DIMANCHE MATIN EN HIVER (ARTOIS),

Par M. Emile Breton

l'envoi est d'ailleurs très-remarquable, soit qu'il enveloppe les pierres et les marbres d'une atmosphère ambrée comme dans le *Marché de la Mosquée de Yeni-Djami,* à Constantinople, soit qu'il fasse étinceler, sous le soleil, les faïences azurées d'une mosquée entr'ouverte, comme dans son *Souvenir d'Orient.*

Des deux chefs de l'école rustique, l'un est absent, M. Millet; l'autre,

M. Jules Breton, n'expose qu'une étude de femme bretonne, à mi-corps, dans les proportions ordinaires d'un portrait. Cette figure n'est qu'une étude, mais une étude forte et élevée, qui nous atteste que M. Jules Breton poursuit avec persévérance le but qu'il s'est fixé, celui de nous donner, en peinture, l'épopée rustique de la Bretagne : c'est une tâche ardue qui veut de longs efforts, des études obstinées, une préparation lente et mûrie; on ne peut donc l'aborder à la légère comme l'a fait M. Chazal dans les *Vêpres à Notre-Dame-de-Lacour-en-Lantic*, vaste toile où il n'y a malheureusement d'épique que la dimension, et de grand que l'intention. Les *Coupeuses d'herbes* de M. Billet, qui rappellent un peu par les attitudes et la disposition de l'ensemble les célèbres *Glaneuses* de M. Millet, dénotent cependant un sentiment très-personnel dans l'observation et dans l'expression; le *Retour du marché*, petite étude de fillette grelottant dans la neige, est un tableau très-franc. Quant à M. Feyen-Perrin, il n'avait pas encore campé, avec cette résolution, une figure rustique dans son cadre naturel. Sa *Cancalaise à la source* joint au charme de cette expression naïvement mélancolique qui caractérise toutes les figures de M. Feyen-Perrin le mérite, plus nouveau pour nous, d'une exécution solide et ferme qui montre l'artiste en pleine possession de son talent.

L'armée des rustiques a fait de bonnes recrues; M. de Neuville y passe les congés qui lui sont donnés dans l'armée de la guerre; et c'est là, certainement, qu'il déshabitue son talent, autrefois trop facile, des entraînements du positif, et qu'il l'exerce au maniement des formes et des couleurs vraies. Le *Halage au cabestan* est une étude un peu sèche à force d'être précise, mais d'une grande justesse pour les attitudes. M. Lix, un autre virtuose de l'illustration, entre avec résolution dans la même voie; la danse des paysans alsaciens qu'il nous montre tourbillonnant, joyeuse et bigarrée, sous les grands tilleuls de la France, au sonore accompagnement du *trombone*, annonce une volonté très-ferme de diversion, un vrai peintre, et montre un progrès sensible sur l'*Adam* du Salon de 1872, tableau bien composé, mais d'une consistance encore creuse, molle et froide. Quant à M. Jundt, nous ne nous étonnons pas de le trouver là, toujours jeune, toujours poétique, toujours inattendu dans l'attendu, renouvelant sans cesse sans changer de place, peignant à peine, dessinant vaguement, mais nous ravissant toujours par cet indéfinissable je ne sais quoi, par ce charme indescriptible qui est celui de l'art vrai et supérieur. Le *Dimanche matin* et *Pendant la noce* sont, tous deux, de délicieuses idylles. Le *Matin* et le *Soir*, où M. Marchal a poétiquement confondu la jeunesse du jour avec le commencement du travail et le prin-



LA TAMISE PRÈS DE LONDON-BRIDGE,

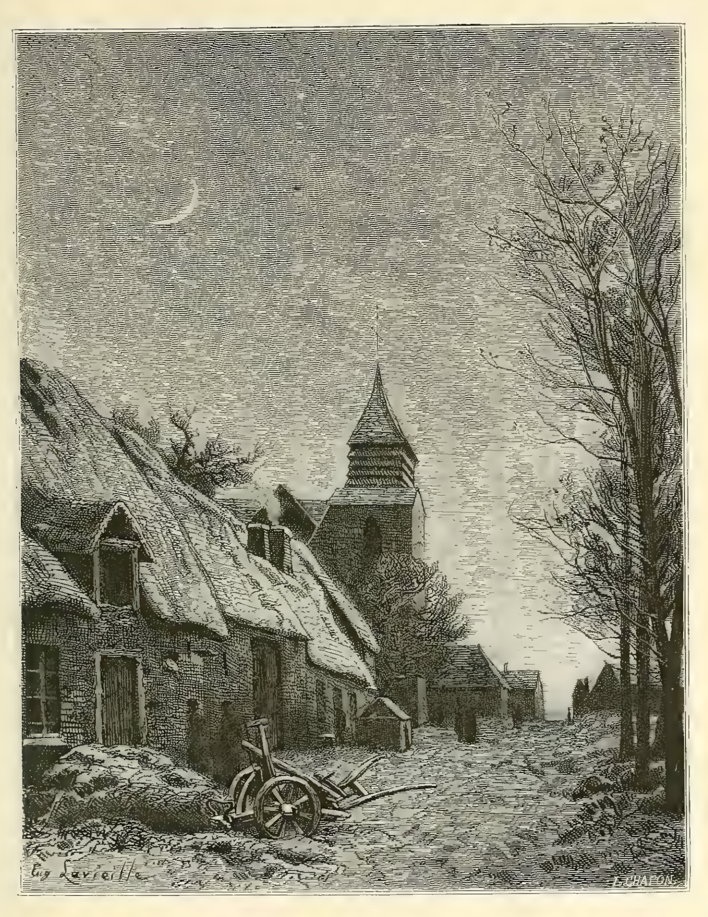
Par M. J. Hereau.

temps de la vie, la vieillesse du jour avec la fin du labour et l'hiver de la destinée, sont deux tableaux parallèles d'une impression élevée; par malheur le pinceau y a trop mollement aidé l'esprit.

Revenons à la ville, ou du moins à la société mondaine. M. Berne-Bellecour y trône en maître, et son *Jour des fermages,* dans le grand salon d'un château anglais, semble à beaucoup de jolis yeux le chef-d'œuvre du genre. Malice, esprit, grâce, perspective, tout s'y trouve; il est impossible de lutter d'un pinceau plus souple et plus hardi avec le relief implacable des photographies stéréoscopiques. M. Berne-Bellecour, en poussant à fond les choses avec ce talent extraordinaire et cette singulière patience, a montré le défaut de son système. La personnalité de l'artiste disparaissant presque absolument dans cette reproduction précise et mathématique des hommes et des choses, on se trouve en présence d'un trompe-l'œil dont tout l'esprit du monde ne parvient pas à atténuer la sécheresse et la froideur. La pente qui entraîne M. Berne-Bellecour est celle que suivent d'ailleurs beaucoup de ses confrères, et il est facile de retrouver presque partout l'influence attristante de la photographie. MM. Claude, Hippolyte Dubois, Goubie, se distinguent, il est vrai, de la foule par des qualités exceptionnelles de finesse; mais nous ne trouvons pourtant suffisamment chez aucun d'eux cette bravoure de pinceau, cette verve de couleur, cette liberté de dessin, qui nous paraissent plus nécessaires dans ce genre qu'à tout autre. Aussi, est-ce avec un grand plaisir que nous retrouvons, dans quelque coin, les bonnes et simples études que M. Bonvin continue à faire dans l'intérieur calme et recueilli des couvents. Ces honnêtes *Réfectoire* et *Laboratoire,* si honnêtement remplis d'une douce et grave lumière, de visages reposés et souriants, nous semblent toujours des ouvrages excellents, aussi sains par l'exécution que par la conception.

VIII.

Est-il besoin de dire que nos paysagistes, plus nombreux, plus actifs que jamais, continuent à soutenir dignement l'honneur de notre école? Le mouvement qui s'est fait sentir parmi eux depuis quelques années et qui les pousse à agrandir leur manière, à s'élever de l'étude fragmentaire à la conception décorative, à reprendre en un mot la tradition française du style dans le paysage, s'accentue chaque jour avec une force de bon augure. C'est toujours M. Corot, le patriarche vénéré des paysagistes, qui montre la bonne route par des ouvrages de haute valeur, où l'im-

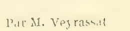


CRÉPUSCULE EN HIVER, A ARSY (OISE).

Par M. E. Lavieille.

pression reçue des choses réelles apparaît merveilleusement développée par une imagination rêveuse, abondante, charmante. Le *Passeur* et la *Pastorale* compteront parmi les meilleurs ouvrages de l'artiste. M. Ch. Daubigny, lui aussi, s'efforce d'agrandir de plus en plus son style dans le sens poétique et décoratif; sa *Plage de Villerville-sur-Mer au soleil couchant* et sa *Neige* étonnent le Parisien par leur étrangeté, ravissent l'homme qui a vu par leur vérité; mais les facultés d'interprétation demeurent toujours moins puissantes chez M. Daubigny que chez M. Corot, et quelque dimension qu'il donne à ses toiles, quelque liberté qu'il laisse à sa brosse, ses tableaux s'adresseront toujours plus au souvenir qu'à l'imagination. Il reste aussi quelque pesanteur à M. Harpignies, mais d'un autre genre, dans l'exécution qu'il simplifie à outrance plus que dans la conception qui est bien la conception personnelle d'un homme profondément ému par la nature, sans être devenu son esclave. La majesté solennelle empreinte dans le *Saut-du-Loup* appartient, nous en sommes persuadé, à l'esprit de l'artiste autant qu'au site qu'il a voulu copier. Saluons donc, comme il le mérite, M. Harpignies, et saluons, après lui, les jeunes ou les vieux qui comprennent l'art du paysage avec cette fière indépendance : M. Benouville, qui a retrouvé la grande allure de ses anciennes toiles dans sa belle vue du *Château de Lugagnan;* M. de Curzon, dont la peinture s'est malheureusement fort amollie; M. Oudinot, qui ressemble à M. Corot, mais qui lui ressemble avec charme; M. Zuber, enfin, qui, marchant dans la même direction et joignant à un goût très-délicat une observation attentive de la nature, s'est fait connaître tout à coup par deux belles toiles, le *Bain des Nymphes* et la *Mare aux environs de Mulhouse.*

M. Chintreuil aime à saisir ce qui paraît insaisissable, à exprimer ce qui paraît inexprimable; les complications végétales, géologiques, atmosphériques, l'attirent invinciblement; son esprit curieux et son pinceau habile ne sont à l'aise qu'au milieu de l'étrange et de l'inattendu; quand il réussit, il fait des prodiges. On se souvient de son beau tableau de *l'Espace;* cette année, *Pluie et Soleil* n'a pas moins d'originalité, de charme, de grandeur. Des recherches du même genre signalent encore les toiles de M. Émile Michel, dont les *Semailles d'automne,* dans les brouillards du matin, n'ont pas manqué de frapper, par leur vérité, les yeux accoutumés à regarder la campagne; dans cet ordre de tentatives, il est d'ailleurs impossible de donner la liste complète des bons ouvrages envoyés au Salon. Nous devons nous contenter de citer comme obtenant les plus éclatants et les plus légitimes succès, parmi les études marines, *l'Anse de Treffentec à marée montante* et les *Récifs de Kilvouarn,* de M. Lansyer, vastes tableaux d'une impression profonde, d'une puissante



L'ÉTÉ,

Par M. Veyrassat

exécution; deux merveilleux petits cadres, d'une blancheur perlée, d'une exquise finesse, *Marine* et *Marée basse*, par M. Maurice Courant; la *Pêche des crevettes sur les côtes de Hollande*, par M. Mesdag; *Un coin du port d'Antibes*, par M. F. Daveau; les esquisses franches, vives et ressenties, de MM. E. Vernier, Boudin, Delpy, de Bellée, etc.; parmi les études d'hiver fort nombreuses cette année, et presque toutes excellentes, *Un dimanche matin, en hiver, dans l'Artois*, de M. Émile Breton, le *Souvenir de la forêt d'Eu*, par M. Daliphard, le *Crépuscule en hiver à Arsy*, de M. E. Lavieille; parmi les études d'automne, *les Dernières Feuilles* (*Environs de Montoire*), de M. Busson. Les forêts et les bois ont été explorés avec succès par M. César de Cock, qui chante toujours, dans les jeunes taillis et la rosée fraîche, la même chanson du printemps, en y ajoutant de délicates variations; par M. Vuillefroy, plus que jamais ébloui par les lueurs dorées qui pénètrent les larges hêtres de Fontainebleau; par MM. Chabry, Isenbart, etc.; les montagnes, les plaines et les clairières, par MM. Bernier et Ségé, qui célèbrent toujours la beauté rustique de la Bretagne, l'un, sous son aspect intime et familier, l'autre, dans ses splendeurs panoramiques; par MM. Auguin, Beauverie, Groiseilliez, Chaigneau, de Mortemart, etc.

Au milieu de tous ces paysages où l'impression vive et profonde est, en général, traduite en une peinture large et franche, on a remarqué deux toiles de M. Jules Héreau, d'un aspect singulièrement puissant et original, la *Tamise près de London-Bridge* et la *Tamise aux environs de Gravesend*. La poésie triste et austère de la campagne anglaise, la poésie agitée et bruyante de la ville d'affaires, ont été comprises et rendues par le peintre, sûr de lui-même, avec une grande force de vérité. Cette manière large et franche de comprendre le paysage nous paraît d'ailleurs bien préférable à ces façons de détailler minutieusement les choses que prennent, depuis quelque temps, des artistes, d'ailleurs très-sérieux, mais qui s'exagèrent à leur tour la valeur du détail précis. C'est ce péril que semblent courir en ce moment MM. Robinet et Masure, par exemple, qui à force de soigner le caillou, la feuille, la vague, donnent à leurs études de mer, de bois et de montagnes, un aspect sec et dur de patientes mosaïques qui ne rappelle guère tout d'abord l'harmonie séduisante et profonde du paysage méridional dont ils sont les trop consciencieux adorateurs.

Si c'est un danger de donner au détail une importance trop considérable, n'est-ce point aussi une erreur du même genre de mal proportionner les dimensions de son cadre à la grandeur de son sujet, et d'accompagner une romance avec des fanfares de guerre? L'excellente étude



LA CORDERIE,

Par M. Van Marcke.

de M. Pelouse, la *Vallée de Cernay*, qui n'est, à vrai dire, qu'un tout petit coin de la vallée de Cernay, détaché avec une adresse étonnante de la nature, sans presque subir de rapetissement, n'eût point perdu, nous le croyons, à s'enfermer dans un cadre plus restreint. Chez M. Pelouse l'exécution est irréprochable; mais il fera bien de se défier de cette tendance à trop agrandir les choses qui le conduirait droit au trompe-l'œil, c'est-à-dire à la négation de l'art personnel et de la pensée originale.

Les pays étrangers n'ont pas été seulement étudiés par des peintres français, ils l'ont été souvent, comme de raison, par les peintres nationaux. Si, en Orient, nous n'avons à signaler que MM. Brest, Bellel, Huguet, en Italie nous trouvons M. Palizzi avec un très-bon tableau, les *Buffles dans la campagne de Pæstum;* dans les Pays-Bas, nous rencontrons M. Robert Mols sur le *Canal des Brasseurs* à Anvers, et M. Jacques Maris sur un autre *Canal en Hollande* d'une exécution tout à fait originale et distinguée. Quant à M. Wahlberg, rentré en Suède, il cherche et trouve dans son pays des effets inattendus pour nous dont nous ne pouvons suspecter la sincérité.

Sommes-nous au bout de notre course? Pas encore. Les portes du Salon vont se fermer, sans que nous ayons la certitude d'avoir trouvé tout ce que cette exposition contient d'intéressant. Nous voilà poussé vers les portes, l'épée dans les reins, sans avoir pu, autant que nous l'aurions dû, nous arrêter devant d'autres groupes d'artistes qui déploient aussi, dans les genres plus modestes qu'ils ont choisis, des qualités d'esprit, d'observation, très-appréciables, et souvent des qualités de dessinateur et de peintre du plus haut mérite. Tels sont, parmi les peintres dits de nature morte, comme si les fleurs, les feuilles, les fruits, les vêtements même, les vases, les livres, n'étaient choses vivantes tout au moins par la vie qu'elles reçoivent de leurs possesseurs, tels sont, disons-nous, M. Philippe Rousseau, dont la verve chaleureuse sait donner aux ustensiles jetés pêle-mêle sur une table *d'office* l'intérêt de vrais personnages humains dans un poëme domestique d'une franche et saine saveur, M. Fantin-La-Tour, dans son *Coin de table*, Mme Louise Darru, Mme Escallier, M. Kreyder, M. Maisiat, Mme Muraton, M. Leclaire, dans leurs fleurs ou fruits; tels sont, parmi les peintres animaliers, M. Van Marcke, dont les compositions mouvementées et pittoresques, la *Corderie* et le *Moulin*, assurent à leur auteur la première place dans le genre difficile; M. Veyrassat, qui dans l'*Été* montre une scène rustique dorée par un rayon de soleil; M. Lambert, qui joue en homme d'esprit avec des animaux d'esprit et continue à écrire avec une gaieté communicative l'histoire intime des chats, chattes et chatons, dans *A boire* et dans le *Sommeil interrompu;* M. Schenck, qui



s'apitoie toujours sur les souffrances des pauvres bêtes luttant contre les intempéries des saisons, et M. Méry, qui, comme M. Pelouse, a peut-être donné trop d'importance au cadre renfermant le *Bain*, vers lequel se précipitent si joyeusement ses gracieuses volées d'oisillons.

Est-ce tout? Non, sans doute, et dans le trop rapide examen que nous avons fait des deux mille ouvrages de peinture et de sculpture qui figurent au Salon, nous ne saurions avoir ni la prétention ni l'espérance de n'avoir pas laissé involontairement à l'écart bien des tentatives méritantes et d'honorables efforts; néanmoins nous en avons peut-être assez vu pour qu'on puisse saisir, dans son ensemble et dans ses principales divisions, l'aspect de l'art contemporain. La remarque que nous faisions en commençant ce travail ne reste-t-elle pas juste après l'examen détaillé des pièces qui ont été mises sous nos yeux? Oui, l'activité est générale; mais cette activité n'est-elle pas trop souvent stérile parce qu'elle ne s'exerce qu'au hasard, dans les champs déjà battus, sans être soutenue et exaltée par d'assez nobles désirs, par d'assez hautes ambitions? S'il est bon de se contenter de peu, ce n'est pas dans les arts; or beaucoup de nos artistes et, en particulier, bien des peintres se contentent vraiment à trop peu de frais.

GEORGES LAFENESTRE.



MUSÉE DE LILLE

LE MUSÉE DE PEINTURE[1].

ÉCOLE HOLLANDAISE.



Les grands noms, les très-précieux, comme dirait Rabelais, manquent à peu près complétement. Certes, il est bien tentant de voir figurer à son catalogue Rembrandt, Frans Hals ou Terburg; mais c'est en cédant à cette tentation que l'on en vient souvent à écraser, par le voisinage de révoltantes copies, les morceaux fins et peu communs qui ne manquent jamais, même aux plus pauvres de nos musées; et je sais grandement gré à celui de Lille, qui veut, avec un zèle qui doit servir d'exemple, prendre rang parmi les grands musées de l'Europe, d'avoir le courage et l'honnêteté de dire : Je le regrette infiniment, mais je n'ai pas; consolez-vous avec quelques maîtres rares et très-hollandais que vous auriez sans doute grand'peine à rencontrer dans les autres collections publiques de la France, et, si vous avez moins à admirer, vous aurez peut-être plus à apprendre.

Voyons d'abord les portraits :

Voici de Van Ravestein[2] deux grands exemplaires purs, sans retouche et de la plus excellente qualité, représentant M. Vrydags Van Vollenhoven de La Haye, un chef-d'œuvre, et sa femme. Ils ont été acquis, en 1868, du dernier descendant de la famille. C'est une belle conquête et

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. VI, p. 109 et 481, et t. VII, p. 313.

2. Né à La Haye en 1572, mort en 1657.

qui fait honneur à M. Reynart. Le Louvre possède bien deux Ravestein dans la galerie La Caze, mais ils ne peuvent donner, comme ceux-ci, idée des superbes réunions, magistrats et arquebusiers, conservées à l'hôtel de ville de La Haye. Nos deux portraits sont du même temps et de la seconde manière, plus pâle de ton et plus serrée de dessin. L'homme debout, tête ronde, intelligente et sympathique, cheveux ras, moustache rousse, cavalièrement posé la main sur la hanche, vêtu de soie noire que réveillent des manches et une épaisse collerette blanc gris, nettement détaché sur un fond gris noir, est le type du vrai portrait hollandais, austère et naturel, de la première époque, antérieurement à 1650. Frans Hals mis à part, Ravestein occupe le premier rang parmi les précurseurs de Rembrandt.— De Janson Van Ceulen [1], le portrait de Anne Marie de Schurmann, célèbre bas bleu du XVIIe siècle, qui a tout simplement l'air d'une bonne et solide ménagère. La tête est très-étudiée. J'aime peu le fond clair, d'un bleu métallique et inharmonieux. Les portraits de Van Ceulen ne sont pas communs et celui-ci est doublement précieux par sa signature et par sa date : *Cornélius Janson Van Ceulen An° 1660.* — Une tête de femme en turban par Jacobsz, peintre très-personnel que l'on ne connaît guère qu'en Hollande. — Puis une assez jolie figure d'enfant, aux anonymes, n° 454, et le très-beau et très-curieux portrait, n° 453, d'une jeune fille de dix ans — ÆTATVS (*ætatys?*) SVÆ, 10. ANNO 1670 — qui en paraît seize ou dix-huit, de grandeur naturelle, en costume Louis XIV, à très-longue taille, en corsage droit et roide : tableau frais et d'un coloris ravissant. La figure est inerte, sans expression. Tout l'effet, qui est charmant, est dans la robe gris perle foncé, à raies rose tendre saumoné, que rappellent quelques rubans couleur chair de grenade, noués délicatement dans les cheveux et qui forment un accord d'une exquise distinction. Le fond est occupé par un grand rideau vert et un coin de muraille fauve. W. Bürger, avec sa passion pour les Hollandais, l'attribuait à Samuel Van Hoogstraaten; M. É. Leroy, expert à Bruxelles, plus au courant des petits coins flamands, y voit une œuvre de François Duchastel. Le tableau du musée de Gand, la *Cavalcade pour l'inauguration du roi d'Espagne, Charles II, comme comte de Flandres en 1666*, datée de 1668, a une grande analogie avec le nôtre dans le choix et l'opposition des couleurs. Duchastel et Henry Janssens sont de merveilleux peintres de costumes et les meilleurs de leur pays, supérieurs même en ce point à Gonzalès Coques.

Un praticien fort spirituel assurément, et qui ne se confond avec aucun autre, est ce Dirck Hals, frère aîné de Frans. Il n'a pas la grande façon

1. Né à Amsterdam en 1590, mort en 1665 (?).

de peindre de son frère, en pleine pâte et sans repentirs, avec des tons simples. Son pinceau est dur et un peu aigu, au contraire, mais si agile, qu'il en tire les effets les plus vifs et les plus flambants. Ses étoffes de satin ont des miroitements étranges, des cassures, des reflets chatoyants; ses costumes, quelque chose de bizarre et de raffiné. Il a des tons à lui, des gammes originales, des nuances verdacées et rosâtres, violacées, bleuissantes et glacées d'argent. Ses fonds, à peine frottés, il les sacrifie aux premiers plans qui ont toujours un relief surprenant et semblent jouer avec la lumière. « Dans ses tableaux on fait de la musique, disait Bürger, on joue aux cartes, on boit, on fume; le plus souvent on fait l'amour. » Le musée de Lille en a acquis un en 1869, la *Conversation*, qui n'est pas sans analogie avec la *Femme au clavecin* du musée Van der Hoop, à Amsterdam. Une femme chante en s'accompagnant sur le luth dans l'intérieur d'un salon devant un petit groupe d'intimes : au premier plan, un homme debout, vu de dos, le chapeau sur la tête et vêtu d'un de ces satins changeants, gris violet, que Dirck affectionne, semble l'écouter. On ne voit dans le cadre que ce fantasque et impertinent personnage.

Bürger a beaucoup fait pour l'histoire de la peinture hollandaise; il a inventé, ou plutôt révélé en France, car ils ont toujours été fort prisés en Hollande, pas mal de petits maîtres, dont quelques-uns sont de grands peintres : Van der Meer de Delft, les Fabritius, Théodore de Keyser, et plus spécialement Van Beyeren, le grand poissonnier. Sur ce spécialiste vraiment extraordinaire, rien, absolument rien : ni date de naissance, ni date de mort. Il doit être né à La Haye; il peignait encore en 1673, et c'est tout. On ne le connaît que par ses œuvres, et encore sont-elles rarissimes en dehors de son pays. Le musée de Rotterdam en possédait deux : ils ont été brûlés dans l'incendie de 1864. Il y en a un dans la galerie Suermondt; il y en avait un chez M. Isaac Pereire, qui n'a pas été mis en vente. Il y en a un superbe au musée d'Amsterdam, mais non plus beau que celui du musée de Lille, qui a été acquis comme le Dirck Hals en 1869; et Bürger lui-même en possédait un de qualité superlative : Ingres et Delacroix, qui l'ont vu, en avaient été enthousiasmés. Ce Van Beyeren a un faire qui ne se décrit pas. Il empâte très-peu; sa peinture n'est qu'un léger frottis qui couvre à peine la toile; ses fonds sont obscurs, presque noirs; de près les couleurs se fondent les unes dans les autres, se nuancent par d'imperceptibles dégradations, ou se posent franchement en notes isolées, éclatantes, — un certain rouge surtout, comme dans la tranche de saumon du tableau de Lille, rouge intraduisible et que je n'ai rencontré nulle part, — sans que jamais on puisse saisir le travail du pinceau; et, avec ce rien, avec ce métier sans prétention, il



LA CONVERSATION, D'APRÈS DIRCK HALS.

(Musée de peinture, à Lille.)

arrive à des effets étourdissants de relief, de vérité et de vie, si tant est qu'on puisse appliquer ce mot à des poissons morts et tailladés de coups de couteau, suivant l'habitude hollandaise encore en vigueur, ou préparés en tranches. Celui-ci est signé, comme toujours, des lettres A. V. B.

Il a son pendant à Lille dans un beau tas de poissons sur une table, de Van Duynen, qui est un imitateur de Van Beyeren, mais moins fort. Ses peintures, plus introuvables encore, arrivent à être de la pure curiosité, et je ne m'en occuperais pas s'il n'était signé en toutes lettres et en pleine pâte, ce qui prouve, tout au moins, que ce peintre a existé.

L'architecturiste de l'école (le mot n'est pas de moi, mais je n'en trouve pas d'autre), Dirk Van Delen [1], bien autrement intéressant que le vieux Pieter Neefs ou que Van Steenwyck, bien plus peintre surtout, se montre avec deux spécimens remarquables. Le premier, nº 122, *Intérieur d'un palais*, est un vrai petit bijou. Sous de belles arcades à l'antique, élégantes, très-élancées, et d'un profil ferme et fort harmonieux pour une invention hollandaise, peintes dans un gris monochrome de la plus grande finesse, se promènent des groupes de personnages en figurines. On les attribue à David Téniers. J'en doute fort; je les crois plutôt de quelque contemporain hollandais, comme Palamèdes. L'autre, nº 123, *Salomon et la reine de Saba* (figures attribuées et avec plus de raison à Govaert Flinck) est plus grand, plus pompeux, plus flamand d'architecture, par conséquent plus touffu et plus lourd. Les figures, habilement répandues dans la composition, ont la saveur de petits portraits vivement touchés. La signature *D. Van Delen* et la date *1638* ajoutent à son intérêt. La premier doit être postérieur et de la maturité du peintre.

L'*Intérieur de basse-cour*, nº 376, doit être cité avec le Beyeren comme d'un métier très-fort. Au haut du tableau, du fond noir de la toile, s'échappe, volant vers le spectateur, un ramier à l'aspect fantastique et farouche, au plumage gris de fer étrange. On sent le vol, on entend le léger battement d'ailes, le bruit doux des plumes. Cette partie du tableau, qui n'a pas été retouchée, est faite avec un outil prestigieux, et on y revient comme à une chose inquiétante.

Citons encore dans la peinture de genre, sans y insister plus qu'il ne convient : *Salomon sacrifiant aux idoles*, de Léonard Bramer, très-faible; *Buveurs à la porte d'un cabaret*, signé E. Van der Poel, 1659, assez fin, ciel fatigué; le *Réveil des bergers*, par Adam Colonia; une *Scène de carnaval* de Molenaer, médiocre; le *Musicien ambulant*, d'un peintre à demi espagnol, Jean Ossenbeck; un *Sacrifice dans les catacombes*, signé

1. Né à Alkmaar en 1607, mort après 1669.

Rombout Van Troyen ; un effet de chandelle à la Schalken, mais encore plus blaireauté, tour de force signé : *M. Versteegh fecit 1779;* enfin une poignée de roses, de volubilis, de cerises et de fraises, suspendue par un clou à une muraille, par David de Heem, signée et datée 1659; et deux *Bouquets* de Rachel Ruysch, dont l'un, fait à l'âge de quatre-vingt-trois ans, porte avec la signature la date de *1747.*

Les paysagistes sont assez nombreux. Le grand Ruysdaël est au musée de Lille, mais c'est presque comme s'il n'y était pas. Le *Torrent,* de grande dimension, n° 319, acquis à la vente Van den Schreick, est parfaitement authentique; mais il est tellement fatigué et restauré, qu'il ne reste, pour ainsi dire, rien de la touche originale. On la retrouve encore dans certaines parties des seconds plans et dans le ciel, qui sont beaux. Au prix minime où ce paysage s'est vendu, on a cependant bien fait de l'acquérir. Les deux tours qui se trouvent à droite du tableau, au-dessus de la chaumière et de l'écluse et sous la dénomination desquelles il était connu dans la collection du célèbre amateur de Louvain, ont été ajoutées postérieurement. Le *Pâturage* de Karel du Jardin provient de la même vente. Les fonds noyés, la succession harmonieuse des plans, les gris exquis du ciel et des hautes montagnes de l'horizon, sont de sa meilleure façon. Les deux marines de W. Van de Velde le jeune, n°s 369 et 370, et celle de W. Van de Velde le vieux, n° 371, n'ont qu'une médiocre valeur. Le n° 369, *Marine par un temps calme,* est d'un faire mou et sans transparence; malgré la signature, il ne peut être de Van de Velde. L'*Entrée d'un château,* jolie avenue de grands arbres en futaie, à la Diaz, à travers lesquels la lumière s'éparpille en paillettes, par Frédérick Moucheron, père et maître d'Isaac, n'est point banal. C'est une note amusante. Au bout de l'avenue, près du château, entre un jet d'eau et un perron à double emmarchement, on aperçoit un carrosse à quatre chevaux; sur un plan plus rapproché divers personnages, très-fins, sont d'Adrien Van de Velde. Jan Van der Bent, son élève et celui de Wouverman qu'il imita, non sans talent, a aussi au musée de Lille deux paysages signés et animés de figures à la Berghem; même remarque pour un joli paysage de Dirk Van Bergen. Le paysage de Jan Van Gool, n° 181, est charmant : des satyres et des bacchantes se baignent dans un étang placé sur la lisière d'un bois. Quoique brossé avec une singulière liberté, ce paysage est d'une remarquable chaleur de ton. Le groupe d'arbres à droite, bien qu'alourdi, fait valoir le *sfumato* lumineux de l'étang et la transparence des fonds. Il aurait besoin d'être décrassé. Mentionnons enfin un Van Douven daté *1677,* un Van Goyen, un Abraham Bloemaert et une délicieuse prairie, digne de Paul Potter, par Willem Romyn (?), avec le

monogramme T. D. Les animaux, peints minutieusement, sont bien enveloppés d'air. Le terrain et le ciel sont dans un excellent rapport de ton.

Depuis ma dernière visite à Lille, quelques acquisitions d'une réelle importance ont été faites ; l'école hollandaise s'est accrue de sept toiles nouvelles. Ce sont d'abord deux grands portraits, homme et femme en pendant, que nous n'hésitons pas à attribuer à Van der Helst. L'homme, vêtu de noir et coiffé d'un large chapeau de même couleur, à la physionomie jeune, où se mêle à une certaine austérité républicaine et protestante la finesse caustique de la race, est vraiment superbe et rappelle par le serré de l'exécution et le merveilleux de la lumière le faire admirable de Rembrandt dans sa première manière. Je ne vois, ce dernier étant écarté, que Van der Helst qui puisse signer ce chef-d'œuvre si simplement fait. Ce bourgeois d'Amsterdam est parent des portraits de la *Trippen-Huis* et de tous les personnages que ce grand peintre de la figure humaine a groupés dans le *Banquet de la garde civique* qui dispute à la *Ronde de nuit* la palme de la célébrité. — Puis le portrait singulier et audacieusement réaliste d'une marchande de poissons de Harlem, immonde, bestiale et dégradée, par Frans Hals. C'est une ébauche furieuse, une fantaisie farouche, brossée à la hâte dans le coin de quelque sinistre taverne. Ces chairs aux tons salis et faisandés, stigmates de l'alcoolisme et de la débauche, rappellent la vieille folle au hibou, l'*Hille Bobbe* de la galerie Suermondt, et pourrait lui faire pendant. Malheureusement le fond a fortement souffert d'un rentoilage inhabile. — Puis encore, un *Portrait de femme* que les experts attribuent à Benjamain Cuyp et qui pourrait bien être de la jeunesse d'Albert Cuyp ; un *Sacrifice au dieu Pan,* de Van der Poes, un petit peintre de bergeries et de saynètes mythologiques, très-fin, très-lumineux ; un tableau de fruits dans la façon du Gilleman précité ; et un merveilleux tableau de fleurs, incontestablement le plus beau de toute la collection, si riche en ce genre, signé en belles lettres cursives : *J.-B. Wackis.* Il doit, à mon sens, avoir été peint en Angleterre vers la fin du siècle dernier. C'est, en tout cas, un morceau très-étonnant et le seul signalé d'un peintre inconnu, dont Bürger lui-même, qui était à la piste des dédaignés, ne parle pas. — On peut enfin ajouter à la liste de ces nouveaux venus le superbe *Triomphe de Silène,* de Gérard Honthorst, qui, après avoir longtemps figuré dans la grande galerie du Louvre, a été compris dans le lot de tableaux distribués aux musées de province, et envoyé à Lille.

LOUIS GONSE.

(*La suite prochainement.*)

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

D'AMSTERDAM



E ne sont plus les chefs-d'œuvre de la peinture hollandaise, que la Société Arti et Amicitiæ montre au public amoureux des belles choses. Cette fois, pour nous initier à tous les trésors d'art qu'ont produits les orfévres, les ébénistes, les faïenciers du temps passé, et aussi pour relever le goût et les aspirations artistiques de la génération actuelle, elle a mis à contribution les collections de la Hollande et fouillé un peu chez tous ceux où elle savait trouver encore des vestiges du luxe ancien.

L'utilité et l'opportunité de ces sortes d'expositions sont indiscutables. Non-seulement elles concourent à l'instruction artistique de la foule, instruction si honteusement négligée jusque dans ces derniers temps, mais encore elles sauvent de la destruction quantité d'objets dont elles révèlent la valeur à ceux qui les possèdent.

Jusqu'au commencement de ce siècle, en effet, on n'avait guère considéré que ce qui n'était plus de mode pouvait encore être beau. Il y a cent ans, le mot *gothique* était, dans toute l'Europe, une grosse injure; et les gens de goût du siècle dernier, qui se croyaient, en matière d'art, de grands raffinés et de savants connaisseurs, se sont montrés en maintes circonstances iconoclastes sans pitié et destructeurs sans intelligence.

Pour arriver à transformer l'esprit du public au point de lui faire conserver comme un trésor ce que jusque-là il avait repoussé, rejeté et

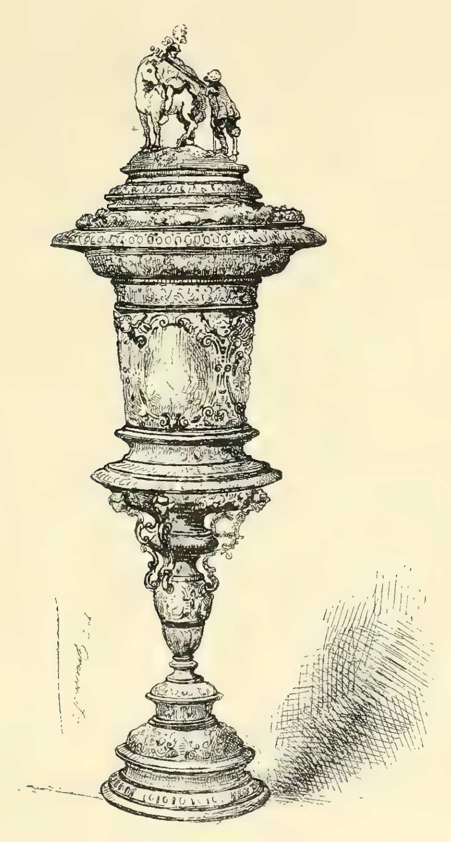
détruit, il fallait une grande révolution sociale. Cette révolution, ne l'oublions pas, c'est nous, Français, qui l'avons faite, et ce sera une des gloires les plus indiscutables de notre nation que d'avoir créé non-seulement en France, mais dans maint autre pays, des musées publics appartenant à l'État et ouverts à tous. Et c'est à nous aussi que l'Europe doit la création des galeries publiques, où sont recueillies les merveilles produites par le travail de l'homme, et l'initiative de ces expositions rétrospectives, où l'on peut suivre l'histoire de l'art ancien écrite par la main de ceux que nos pères appelaient des « gens de métier ».

L'exposition d'Amsterdam est particulièrement riche en orfévrerie, ivoires sculptés et faïences. Dans la description des principales pièces exposées, nous nous arrêterons de préférence à celles qui sont originaires de la Hollande, parce que ce sont celles-là qu'il est le plus difficile de retrouver à l'étranger. Cette étude sera divisée en cinq parties : la première comprendra l'orfévrerie ; la seconde, les ivoires et les bois sculptés ; la troisième, les faïences et verreries, porcelaines et émaux ; la quatrième s'occupera de l'ameublement, c'est-à-dire des tapisseries et des meubles ; enfin la cinquième et dernière classe embrassera les éventails, les montres et les bijoux.

I.

L'orfévrerie a été, de tout temps, la passion par excellence des bourgeoisies riches et puissantes. Il n'est donc pas étonnant que la Hollande regorge de pièces d'argenterie. C'est là le principal luxe de la maison. Non-seulement les buffets sont remplis de soupières en argent et de plats en vermeil ; mais sur les étagères et dans les armoires vitrées, les chandeliers, les boîtes et les bonbonnières brillent comme des diamants dans un immense écrin. Il semble même que les enfants participent, dès leurs premières années, à ce goût spécial ; car il n'est pas de famille un peu ancienne où l'on ne trouve quantité de joujoux en argent et en or, chaises microscopiques, tasses lilliputiennes, cafetières en miniature, services de table à l'usage des poupées, aimables et charmantes prodigalités à peu près inconnues dans les autres pays. Si l'on ajoute, à tout ce que possèdent les familles néerlandaises les grandes pièces qui constituent les trésors des *Gilds*, des confréries et des communes, on ne sera pas surpris de l'extraordinaire abondance de belles choses que les organisateurs de l'exposition d'Amsterdam ont pu soumettre à l'admiration des visiteurs.

La première pièce d'orfévrerie qui attire les regards est une belle coupe



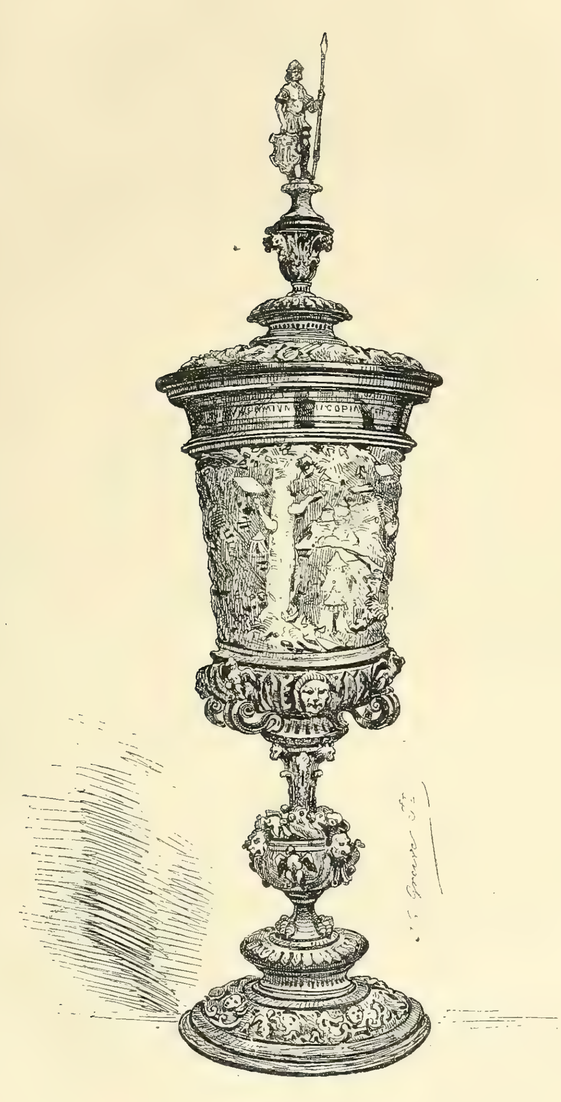
COUPE EN ARGENT REPOUSSÉ

Appartenant à la ville de Haarlem

en argent repoussé. Elle a la forme gracieuse d'un immense calice, repose sur un pied remarquablement dessiné et supporte un couvercle plein d'élégance, que surmonte un petit saint Martin déchirant son manteau. Cette coupe appartient à la ville de Haarlem ; elle date de 1604. La municipalité de cette époque, qui entendait posséder un chef-d'œuvre, s'adressa, pour remplir ses vues, aux meilleurs artistes qu'on put trouver alors. Ce fut Hendrik Goltsius qui en fournit le dessin, et le grand peintre s'inspira, pour en trouver la forme et pour en régler l'ordonnance, de ces beaux modèles italiens dont il raffolait à cette époque, et dans lesquels il puisa sa seconde manière. Le saint Martin du couvercle fut demandé à Hendrik de Keijser, et E. J. Van Vianen, qui fut chargé de l'exécution du travail, s'en tira à son honneur. On sait encore ce que coûta cet intéressant chef-d'œuvre. Il fut dépensé pour le tout 360 florins, 4 sous, 8 deniers. Le dessin de Goltsius fut payé 12 florins, 7 sous, 8 deniers ; le saint Martin de Keijser, 25 florins, et Van Vianen reçut, pour avoir repoussé les personnages et les figures, 90 florins, auxquels on ajouta 32 florins pour les ornements et les fleurs.

La coupe qui partage avec celle de Haarlem l'admiration des amateurs, c'est la coupe de Veere. Moins élégante de forme, moins délicate comme travail que la précédente, cette belle pièce, qui est en vermeil, a un intérêt historique encore plus élevé. Elle fut, en 1551, donnée à la ville de Veere par Maximilien de Bourgogne, premier marquis de Veere, qui la tenait lui-même de Maximilien Van Buren, dont elle consacre un des faits d'armes les plus importants : la réunion de ses troupes à celles de l'empereur Charles-Quint, le 15 septembre 1546. Le couvercle représente le passage du Rhin par les troupes de Van Buren, et, autour de la coupe, se déroulent les détails de sa rencontre avec l'empereur. Cette superbe pièce, exposée à Paris en 1867, attira tous les regards ; et l'un des rois de la finance, qui est en même temps un grand collectionneur, en offrit cent mille francs. Mais la municipalité de Veere refusa ces offres, quelque séduisantes qu'elles fussent, et donna l'exemple, un peu rare en notre temps, de magistrats qui placent les souvenirs de leur ville au-dessus des questions d'argent.

Immédiatement après ces deux pièces exceptionnelles vient la corne à boire de la *Gild* de Saint-Georges, qui figure dans le grand tableau de Van der Helst, *le Repas de la garde civique*. Je ne décrirai pas cette pièce doublement célèbre, tous ceux qui s'occupent d'art la connaissent. La seule chose qui surprenne, quand on voit l'original après la copie, ce sont ses énormes dimensions. Entre les mains du capitaine Wits, elle semblait ample mais non démesurée. Lorsque ensuite on la voit en nature,



COUPE DE VEERE.

on se demande avec effroi quel estomac avaient nos pères pour employer des instruments de cette capacité.

L'exposition possède aussi la chaîne et le sceptre de la confrérie de Saint-Georges; ainsi que la corne à boire, le sceptre et la chaîne de la *Gild* de Saint-Sébastien (confrérie des arbalétriers) qui ont été également immortalisés par Van der Helst. Ce sont eux qui figurent dans le tableau :



CORNE A BOIRE DE LA CONFRÉRIE DE SAINT-GEORGES.

Les Syndics de la confrérie de Saint-Sébastien, qui se trouve au musée d'Amsterdam et dont le Louvre possède une réduction antérieure de quatre années.

Parmi les pièces d'orfévrerie illustrées par le pinceau des peintres hollandais, je citerai encore la corne à boire, la chaîne et le sceptre de la *Gild des Kloveniers* (confrérie des arquebusiers), qui furent peints par Flinck dans le beau tableau que possède l'hôtel de ville d'Amsterdam.

Une autre corne à boire, simple de forme et modeste d'exécution, mais que je ne veux pas oublier cependant, est celle de l'association des chirurgiens. Elle appartient à M. Six, le célèbre collectionneur, qui a placé, tout à côté d'elle, la coupe du bon docteur Tulp, qui fut l'ami et le protecteur de Rembrandt. Cette coupe a la forme d'une tulipe[1]. Elle n'est jamais sortie de la famille, où on la conserve avec une vénération toute spéciale. Ainsi que le portrait de Six, elle rappelle aux descendants

1. On sait que *Tulp* veut dire tulipe.

du célèbre bourgmestre qu'il est de tradition dans leur famille d'aimer les arts et de protéger les artistes. Ce sont là des souvenirs qu'il est bon de ne jamais oublier.

Pour en revenir aux pièces appartenant aux confréries et aux communes, je signalerai une belle aiguière avec son plateau, l'une et l'autre en vermeil, appartenant à la ville d'Amsterdam. Le plateau est très-finement ciselé et gravé. Au milieu se trouvent, rehaussées en couleur, les armes de la ville. Tout autour, une série de batailles et de combats empruntés à la guerre de l'Indépendance. L'aiguière est gracieuse de forme, quoique le goulot en soit un peu ramassé. L'anse, agréable de dessin, complète l'ensemble de ce joli morceau.

La ville d'Amsterdam possède encore nombre d'autres pièces d'orfévrerie, mais d'une importance moins considérable et d'un intérêt secondaire. Je demanderai la permission de les passer sous silence et de m'occuper plus spécialement des pièces appartenant aux collections particulières.

Une des coupes qui présentent les formes les plus agréables et les plus curieuses est celle que M. Van der Kellen a exposée sous le n° 19. Un triton entre deux petites sirènes forme le pied de cette coupe. Ce triton porte dans ses bras tendus une corne évasée, décorée de trois cartouches reliés entre eux par des sirènes ailées, qui produisent une ornementation gracieuse et délicate. Les trois cartouches renferment, vus de face, les portraits de Ruyter, Tromp et Evertsen, les trois amiraux vainqueurs au combat de quatre jours. Le couvercle supporte une femme accroupie, qui lève son bras droit en l'air.

Une autre coupe non moins intéressante, quoique moins gracieuse, est celle qui porte le n° 32 et qui appartient à M. Jos. Jitta. Elle est en argent, avec des ornements massifs en vermeil qui semblent plaqués tout autour. Sa forme légèrement ovoïde n'est pas d'une pureté et d'une élégance excessives, mais elle est rare et curieuse. Le couvercle est surmonté d'un petit buste que le catalogue indique comme étant celui de Gustave-Adolphe.

Parmi les calices et les coupes il me faut encore ranger les œufs d'autruche montés sur pied en argent, qui servaient jadis de verre à boire, et ces étranges coquillages, montés également en argent ou en vermeil, que les Hollandais appellent *Nautulus* et qui ont la même destination. L'exposition ne compte que deux ou trois œufs d'autruche, dont un très-remarquable appartenant à M. Jitta; mais elle renferme cinq ou six *nautulus* qui sont vraiment exceptionnels. Parmi ces derniers, le n° 59 est incontestablement le mieux réussi. Le dessin de l'ensemble est excellent;

le pied est d'un bon style; et la petite statuette, qui surmonte la coquille et personnifie le commerce, complète agréablement la composition. Le nº 60 est peut-être encore plus soigné comme exécution. Le Neptune qui le surmonte et la Thétis qui le supporte sont deux charmantes statuettes, la Thétis surtout.

M. Becker, qui a placé les principales pièces de sa belle collection dans une vitrine séparée, a aussi exposé un de ces *nautulus*. C'est un morceau d'une bonne époque et d'une exécution remarquable. Tout auprès de ce beau coquillage se trouve un petit christ en argent massif, attaché à une colonne d'agate. Cette jolie petite pièce, travail allemand du XVIIe siècle, est un peu roide de mouvement, mais les lignes générales en sont agréables et les lois anatomiques correctement observées. Signalons aussi, dans la collection Becker, plusieurs gobelets allemands à couvercle, bas de forme, fort intéressants et décorés avec un goût excellent. L'ornementation, qui semble empruntée à H. Holbein, est d'une délicatesse extraordinaire. Du reste, ce genre de gobelets abonde à l'exposition, et on peut suivre les transformations subies par son ornementation, depuis les premières années du XVIe siècle jusqu'à la moitié du XVIIIe.

J'ai dit plus haut le sentiment qu'avait fait naître en moi la taille démesurée de la corne de Saint-Georges. Cette impression, renouvelée par chacune de ces énormes coupes destinées au vin d'honneur et qui feraient frémir les plus solides buveurs de notre époque, trouve son pendant dans toutes les combinaisons bachiques auxquelles les Hollandais du vieux temps se livraient sans réserve. Jamais aucune préoccupation ne mit davantage leur imagination en mouvement, que ce besoin de boire longtemps et beaucoup. Les vieux tableaux en témoignent, mais mieux encore toutes les complications auxquelles s'abandonnaient leurs facultés inventives. Celles-ci sont nombreuses et étranges. Ce sont d'abord de petits personnages en forme de sonnette, sorte de verres qui, ne pouvant se poser d'aplomb que sur les bords, doivent être vidés d'un trait. Puis viennent d'autres personnages, toujours dans la même forme, mais qui, dans leurs mains relevées au-dessus de la tête, tiennent un second gobelet qui se meut sur des pivots. Ce double gobelet se nomme un *Stortebeker* [1]. Les deux récipients qui le composent, celui qui forme la jupe et celui que le petit personnage tient dans ses mains, étaient remplis l'un et l'autre de vin ou d'hippocras, et l'on devait vider l'un sans renverser le contenu de l'autre. Je pense que c'était là un moyen de s'assurer si le buveur avait encore la main solide. Et enfin, dans ce même ordre

1. *Stortebeker,* en français : Gobelet qui renverse.

d'idées, se présente encore le *Molenbeker* [1], avec lequel on expérimentait la force du souffle de ses convives. Voici comment est construit ce petit instrument. Sur une cloche, dans le même genre que les précédentes, sorte de coupe qui ne peut se placer que sur les bords, s'élève un petit moulin à vent. L'appareil du moulin est mis en mouvement par un tube dans



MOLENBEKER.

lequel le patient, c'est-à-dire le buveur, souffle; le moulin se met à tourner et le verre doit être vidé avant que les ailes ne s'arrêtent.

Nous ne sommes pas au bout de ces excentricités hollandaises. L'exposition renferme encore toute une ménagerie d'animaux aux allures et aux formes étranges, qui ne sont autre chose que des gobelets. Chevaux qui se cabrent, coqs qui chantent, perroquets, hiboux, cerfs, tout cela servait de coupe à boire. Puis vient un curieux bonhomme, portant sur le dos une hotte et sur la tête une couronne : à la fois roi et marchand. A droite, à

1. *Molenbeker :* Gobelet à moulin.

gauche, par devant et par derrière, suspendus à son cou, ou bien à ses épaules, pendent des gobelets, des tonnelets, des baquets, des grappes de raisin et des médailles. C'était, paraît-il, le gobelet d'une société de marchands de vin. Pour en finir avec ces curiosités bachiques, je citerai encore ces coupes qui portent le nom original de *Hansje in de Kelder* [1]. Ce nom bizarre leur vient de ce que, dans le pied qui est creux, se trouve un petit flotteur qui, à mesure qu'on remplit le vase, fait danser une statuette en argent placée au milieu de la coupe.

L'exposition, particulièrement riche en cornes, coupes à boire et gobelets de toute nature, est loin de renfermer autant de belles choses en aiguières, plateaux, plaques et bas-reliefs en argent repoussé. La plus belle pièce, dans cet ordre d'idées, est incontestablement l'aiguière avec le plateau aux armes d'Amsterdam dont j'ai parlé plus haut. Ensuite vient un morceau fort curieux, d'une exécution peut-être un peu lâchée, d'une époque peu favorable, puisqu'il appartient à la fin du XVIIe siècle, mais si étrange qu'il mérite une mention spéciale.

Au milieu d'une belle colonnade à ciel ouvert, se promènent une douzaine de nobles seigneurs portant le rhingrave et la perruque in-folio si chère au grand roi Louis XIV. Autour de ce portique s'enguirlandent des armes, des boucliers, des canons, des instruments de musique, le tout formant six trophées qui alternent avec six médaillons chargés de nous faire connaître les profils de Solon, Scipion, Sénèque, Marius, Cicéron et Jules Romain, qui doit être bien surpris de se voir en aussi vénérable compagnie. Tout cela forme un énorme plateau en argent repoussé, doré dans quelques-unes de ses parties et qui supportait un petit cavalier. Ce cavalier c'est un général romain, toujours en perruque, montant un petit cheval qui se cabre doucement sur un piédestal, boursouflé. Avec la meilleure volonté du monde, je n'ai pu pénétrer l'usage auquel ce curieux morceau pouvait être destiné.

D'autres pièces, dont j'ignore également l'emploi, ce sont ces petits vaisseaux montés sur des socles ou des roulettes ; ce qui ne les empêche pas d'avoir tout leur petit personnel à bord et leurs voiles gonflées par un vent imaginaire [2]. — Peut-être n'avaient-ils pas d'autre mission que celle d'orner les étagères. — Quoi qu'il en soit, l'exposition en compte

1. Traduction : *Petit Jean dans la cave.* Ces gobelets étaient jadis offerts aux jeunes mariées, lorsqu'elles devenaient grosses. Le nom et la construction de l'appareil renferment une allusion assez transparente à la situation intéressante de la donataire, pour que je n'aie pas besoin d'insister.

2. On prétend que c'était encore un genre spécial de coupe. En tout cas, il devait être bien peu commode de boire dans ces petits vaisseaux.

quatre ou cinq, appartenant aux belles collections de MM. Jitta et Six.

Puisque je parle d'objets d'étagère je ne puis passer sous silence deux délicieuses statuettes, en argent émaillé, représentant deux pèlerins, un petit homme et une petite femme, en costume du XVI[e] siècle, avec la pèlerine sur les épaules, le chapeau chargé de coquilles et le bourdon en main. C'est charmant à la fois de finesse et de naïveté, et l'exécution en est des plus remarquables. Elles sont d'origine allemande, d'Augsbourg sans doute, mais de la meilleure époque.

Aux objets d'étagère il convient encore de rapporter ces mille jouets, dont je parlais en commençant, qui reproduisent tous les instruments nécessaires à la vie, depuis *la Carrosse* attelée de six chevaux, jusqu'au poisson breloque ou à la cafetière à poupées. Dans un ordre plus élevé, je citerai aussi une jolie statuette représentant David vainqueur de Goliath et un bel œuf d'autruche, monté sur de petites roues, char improvisé qui supporte une petite déesse et que traîne un satyre.

On peut encore rattacher à l'orfévrerie ces pendules microscopiques, ces horloges minuscules qui, par la finesse du travail, sont de véritables bijoux. Elles affectent toutes les formes : tantôt ce sont de délicieux monuments renaissance à colonnettes ou à cariatides, tantôt de gracieuses boîtes octogones ou hexagones reposant sur des griffes de lion, tantôt enfin elles nous apparaissent sous forme de sphères ou d'œufs portés par des Atlantes. La collection de M. Guimond compte six ou sept de ces petits monuments, tous fort intéressants. La collection Willet offre aussi deux charmants spécimens de ces jolies horloges, auxquelles il convient d'ajouter, à titre d'excentricité, le grand singe en vermeil, qui appartient à M. Jitta, et que je soupçonne de renfermer un mécanisme qui le met en mouvement au moment des sonneries.

II.

Si, par des raisons spéciales que j'ai exposées dans le précédent chapitre, l'exposition d'Amsterdam est exceptionnellement riche en orfévrerie, on peut dire qu'elle est également fort bien partagée sous le rapport des ivoires sculptés. Malheureusement les plus remarquables sont de production étrangère : italienne, française ou flamande.

La pièce la plus importante de l'exposition et à laquelle on a donné la place d'honneur est une petite statue de David vainqueur. Sculptée par A. Algardi, cette œuvre considérable et tout à fait en dehors des dimensions ordinaires se recommande plus par l'exactitude et la fermeté du

modelé que par l'agrément de l'expression. Combien cette adorable petite femme de Brou n'est-elle pas plus charmante! Tout le monde la connaît cette sibylle en cornette, qui, de sa main gauche, relève sa robe par un geste commun à presque toutes les statues féminines de son époque, et tient un livre dans sa main droite. M. Franken en a exposé une délicieuse réduction, d'un travail fort ancien et qui, comme finesse de sentiment et comme délicatesse d'expression, est une véritable perle. La réduction de la *Baigneuse* d'Allegrain est aussi un excellent morceau, et qui serait digne de la première place, si M. Trideman n'avait pas envoyé à l'exposition son magnifique gobelet représentant Diane et Actéon. Ce gobelet, œuvre flamande de la fin du XVIIe siècle, est extraordinaire de finesse, de grâce et de légèreté. Moins agréable de dessin, moins fine d'exécution, mais non moins intéressante est la grande coupe exposée par M. Jitta. Ici nous sommes en plein travail hollandais; et on s'en aperçoit à la profusion d'ornements de toutes sortes qui surchargent le socle et les flancs de la coupe, et aussi à la roideur du Neptune et de la Thétis qui forment le pied, à la gaucherie du Jupiter et de la Junon qui surmontent le couvercle.

Dans la même vitrine M. Jitta a encore exposé un enlèvement de Sabines, groupe de deux personnes assez vigoureusement traité; une Cléopâtre flamande qui fait mordre un sein plantureux par un aspic; un Hercule enfant étouffant un serpent, et deux figures de haut-relief d'un travail fin et spirituel. Puis j'aperçois deux petits rémouleurs que je recommande aux amateurs de figures humoristiques. Je leur préfère toutefois ce beau christ mort, pièce considérable de la fin du XVIIe siècle que l'exposition a empruntée au cabinet de Mme la douairière Van Loon, et qui est un des morceaux les plus importants qui soient à ARTI.

Puisque je passe en revue les statuettes, il ne faut pas oublier de mentionner tous ces gueux, malandrins, grincheux et autres sujets du prince d'Égypte et du roi de Bohême, qui montrent leurs loques dans la vitrine de Mme Dusseldorp. Ces curieuses figures, moitié bois moitié ivoire, sont presque aussi intéressantes que les mendiants d'Ostade ou les gueux de Callot. Elles étalent complaisamment leurs infirmités et leurs plaies, quemandant un regard, comme les originaux qu'elles représentent mendient un « petit sou ».

Étant donnée la capacité toute spéciale des buveurs hollandais, nous devions nous attendre à ce que les premiers objets d'ivoire, parmi ceux destinés à usage journalier, qui s'offriraient à nos yeux, fussent des gobelets, des coupes et d'autres vases de même nature. Il y a, en effet, à ARTI une vingtaine de ces coupes et gobelets, parmi lesquels la pre-

mière place appartient de droit au superbe gobelet que j'ai déjà décrit (n° 280, Diane et Actéon). Puis viennent la belle coupe de M. Jitta et un gobelet, n° 957, capable de faire frémir le buveur le plus endurci; c'est un énorme verre à couvercle, consacré à la gloire d'Alexandre le Grand, dont, sur ses vastes flancs, il relate les victoires, telles que Lebrun savait les peindre. Ensuite il me faut mentionner toute une série de magnifiques gobelets montés en argent ou en vermeil et représentant les dieux marins. Les plus beaux dans ce genre appartiennent aux collections de M. Six et de M. Becker.

Riche en orfévrerie et en ivoire sculpté, l'exposition est moins bien partagée sous le rapport des sculptures en bois. La Hollande renfermait jadis, comme tout le pays flamand, un grand nombre de belles boiseries sculptées; mais la plupart de ces boiseries, représentant de pieux sujets, ont été détruites à l'époque de la Réforme. Parmi celles-ci, je dois citer en première ligne un petit Christ à la colonne, en buis sculpté, monté sur un socle en agate. C'est une gentille œuvre pleine de morbidesse et de grâce; le travail en est d'une finesse exceptionnelle. Malheureusement, ce petit christ est mal construit et tout à fait défectueux. Un autre christ, qui porte le n° 323, bien qu'il soit meilleur de construction et de modelé, n'a pas, à beaucoup près, l'élégance du précédent. Ces deux christs cependant sont les seules statuettes que je crois dignes d'être mentionnées.

Nous sommes un peu plus heureux sous le rapport des médaillons et des bas-reliefs. M. Becker en a exposé un qui porte glorieusement sa date, 1553. C'est un superbe morceau qu'on dirait dessiné par Holbein. M. Becker a encore envoyé à l'exposition une jolie croix byzantine, montée sur un pied en vermeil enrichi en corail et de turquoises, croix d'une finesse extraordinaire, et deux bas-reliefs fort remarquables. Je pourrais encore citer un grand nombre de plaques gravées ou sculptées en bas ou en haut-relief, quelques médaillons curieusement fouillés; mais vraiment dans tout cela il n'y a rien que d'ordinaire et qu'on rencontre partout.

Les objets d'utilité pratique sont tout aussi mal partagés, et je ne vois à signaler aux amateurs qu'un soufflet qui porte, sculptée sur ses flancs, une Fuite en Égypte, assez sommaire d'exécution; une lanterne, amusante comme dessin et comme exécution, et deux ou trois *Stoven* [1], assez agréablement travaillés.

HENRY HAVARD.

(La suite prochainement.)

1. Sorte de chauffe-pieds particulière à la Hollande.

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

D'APRÈS UN CARTON DE RAPHAËL

TAPISSERIE RETROUVÉE AU VATICAN



ONSIEUR le Rédacteur, je viens de lire avec le plus grand intérêt, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, livraison de mars 1873, l'article de M. Émile Galichon sur le livre intitulé : *les Dessins de Michel-Ange et de Raphaël à Oxford*, par M. J.-C. Robinson.

Je trouve à la page 204 :

RAPHAËL.

121. — Dessin pour la tapisserie représentant le *Couronnement de la Vierge*, exécuté vers 1515-1516.

Après des explications sur cétte tapisserie, M. Robinson s'exprime ainsi : « On ne sait rien aujourd'hui du sort de la tapisserie ou du carton ; le plus probable est qu'ils ont tous deux péri. »

Je suis heureux de vous annoncer que cette tapisserie existe, je l'ai retrouvée.

Je n'ai encore confié à personne cette agréable découverte, vous me fournissez une occasion excellente de la faire connaître, et je vous prie de vouloir bien publier cette lettre dans la *Gazette des Beaux-Arts ;* elle viendrait naturellement comme suite au sujet traité par vous.

Ainsi que vous le dites, Passavant, dans son livre sur Raphaël, tome II, page 211, donne le renseignement suivant : « Et maintenant, que cette tapisserie soit encore enfouie dans quelque coin du Vatican, ou que, pendant les orages de la Révolution, elle ait été enlevée et détruite par l'appât de l'or qu'elle pouvait contenir, c'est un point que nous ne sommes pas parvenu à éclaircir. »

C'est en effet au Vatican que je l'ai retrouvée, après de longues recherches faites pendant mon dernier séjour à Rome. J'avais été inutilement partout où il pouvait y

avoir quelque chance de la rencontrer, explorant avec soin l'atelier qui donne sur les loges du 1er étage, peintes par Jean d'Udine, où sont emmagasinés et se réparent les nombreux tableaux en tapisserie qu'on place successivement sur l'autel de la Sixtine aux diverses fêtes de l'année; visitant, à plusieurs reprises, la manufacture pontificale établie à Saint-Michel, Porto di Ripa grande, où sont déposées de vieilles tapisseries; on y répare les arazzi de Raphaël et autres, et l'on y exécute quelques travaux neufs. J'allais abandonner la partie, quand, un jour, interrogeant un chef d'atelier de Saint-Michel, je repris quelque espoir; il me conduisit au Vatican dans une salle appelée *la Stanza della predica dei famigliari;* elle contient huit tapisseries, et c'est parmi elles, que, tout de suite, je reconnus le *Couronnement de la sainte Vierge,* attaché au mur qui se trouve du côté des loges de Grégoire XIII; je faisais cette heureuse trouvaille le 27 février 1869.

Cette salle est située au second étage, dans les appartements particuliers du Saint-Père; on y entre par la salle des gardes, en passant par les loges de Grégoire XIII. Deux des sept autres tapisseries sont intéressantes, la *Cène* de Léonard de Vinci, qui m'a paru de grandeur naturelle; elle est flamande, et a été envoyée par François Ier: on le reconnaît aux salamandres des bordures et à l'écusson aux trois fleurs de lis, placé au milieu de la bordure supérieure. La deuxième est vis-à-vis, et aussi de grandes dimensions; elle représente Athalie et Joas, et provient des Gobelins; Joas est le portrait de Louis XV très-jeune; il est sur un trône, au centre, et au milieu d'un grand nombre de personnages; on trouve aussi l'écu de France à la bordure du haut. Les cinq autres tapisseries, moins grandes, sont : l'*Annonciation,* la *Nativité,* le *Crucifiement,* la *Résurrection* et les *Clefs données à saint Pierre.*

Je m'arrêtai quelques instants seulement dans cette stanza della predica, et ce n'est que plus tard, grâce à la bienveillance de Son Excellence Monseigneur Pacca, qu'ayant obtenu d'y rester, je pus examiner avec soin le *Couronnement de la sainte Vierge,* mesurer cet arazzo, comme on dit en Italie, à la gloire de notre ville d'Arras, et le décrire, en prenant mes notes sur place. Vous trouverez plus bas cette description, qui se rapporte exactement avec celle de Passavant.

Ne connaissant pas la tapisserie, ce dernier a dû la dépeindre au moyen du catalogue de la chalcographie pontificale, et n'a pu relater les couleurs.

Le tissu ne diffère pas de celui des dix autres tapisseries de Raphaël, appelées à Rome, de la scuola vecchia, dont trois cartons sont perdus, et les sept autres, nommés cartons de Hampton Court, sont aujourd'hui au musée de Kensington; nous pouvons dire maintenant onze tapisseries et quatre cartons perdus, car, ainsi que vous le faites observer, ces onze arazzi, comprenant notre *Couronnement,* sont arrivés en même temps à Rome, non pas d'Arras, comme l'a écrit Passavant, mais de Flandre; le beau temps d'Arras était passé, et cette ville célèbre dans la Rome antique pour ses teintures, et au moyen âge pour ses tapisseries, ne vivait déjà plus que par son nom, du temps de Léon X.

Le *Couronnement* a, sans ses bordures, hauteur 3m,55, largeur 2m,93; ses quatre bordures sont ornées de fleurs, fruits, oiseaux, sirènes et génies de petite dimension, avec leurs couleurs, sur un fond d'or; elles ont chacune la même largeur, de 30 centimètres, comme celles verticales et horizontales supérieures de la *Conversion de saint Paul* et de la *Pêche miraculeuse,* car ces trois sujets remplissaient, à côté l'un de l'autre, le fond de 13m,17 de la Sixtine, la *Pêche miraculeuse* à gauche, le *Couronnement,* au centre, sur l'autel, et la *Conversion de saint Paul* à droite, et il ne fallait pas d'iné-

galité dans leurs bordures, excepté dans les grandes du bas, qui ne nuisaient pas au *Couronnement*, à cause de l'autel, et dont la partie inférieure affleurait le bas des tapisseries placées sur les côtés.

Permettez-moi, je vous prie, une digression qui a son utilité, et qui complétera les remarques de M. Robinson relatives aux tapisseries de la Sixtine. Le fond de cette chapelle, où est actuellement le *Jugement dernier*, n'a jamais eu de fenêtres, ni, par suite, de pilastres entre lesdites fenêtres, comme en ont les murs des côtés; il n'y avait donc pas lieu de mettre aux tapisseries qui le couvraient les larges bordures verticales correspondant à ces pilastres, et, pour éviter une objection, je dirai, sur le champ, que la bordure large qui se trouve aujourd'hui à la partie droite de la *Pêche miraculeuse* ne fait pas corps avec elle; elle a été rapportée, et appartenait à une des cinq tapisseries qui en ont, savoir : *Paissez mes brebis*, et *Saint Paul prêchant à Athènes* en ayant deux chacune, et les trois autres une seule, soit à droite, soit à gauche.

Quant aux murs des côtés de la chapelle, ils contiennent huit pilastres, mais sept seulement à découvert, à cause du trône du pape, placé à gauche du spectateur, qui en cache un; aussi les tapisseries n'ont-elles ensemble que sept larges bordures, les unes faisant corps avec la tapisserie, les autres tissées à part, et rapportées. Les bordures rapportées ont été souvent décousues, pour être changées, suivant l'ordre dans lequel, plus tard, ailleurs qu'à la Sixtine, ces tapisseries ont été placées à côté l'une de l'autre.

L'important est qu'il y en ait sept pour sept, pilastres à couvrir; car ces pilastres ne sont pas en saillie, comme le dit M. Robinson; les deux longs côtés de 26m,50 chacun forment une surface parfaitement plane qui n'est interrompue que par le relief de la tribune des chanteurs, de 5m,15 de largeur.

Tels ces côtés étaient du temps de Raphaël, tels ils sont encore aujourd'hui : à une hauteur de 6 mètres à partir du sol, depuis le jubé jusqu'au fond, huit pilastres *simulés*, prolongement de ceux entre les fenêtres, sont peints à fresque, et, de l'un à l'autre, pendent des étoffes également à fresque, sur lesquelles sont écrits, en petit, des Sixte IV sans nombre, et peints des chênes, ou plutôt des rouvres sans nombre des della Rovere. Ce sont ces tentures, d'une conservation parfaite, qui ont donné l'idée des tapisseries qui les remplaçaient aux jours de grandes fêtes.

Heureusement les saillies des pilastres n'existent pas; elles auraient alors, en effet, dû servir d'encadrement aux tapisseries, et, ne pouvant être couvertes, elles eussent nui à l'ensemble, tandis que les onze arazzi ont les dimensions pour remplir intégralement les trois côtés, à l'exception de la tribune des chanteurs et de l'emplacement du trône, les grandes bandes verticales devant couvrir, de milieu en milieu, les sept pilastres, et accompagner comme eux l'architecture de la Sixtine.

Quant aux bordures horizontales de ces arazzi, les supérieures n'ont guère que 30 centimètres de largeur; mais celles du bas ont 1 mètre environ : ce sont elles qui contiennent les sujets de la *Vie de Léon X*.

Pour les tableaux en eux-mêmes, sans les bordures, ils ont en moyenne 3m,37 de hauteur, mais les largeurs sont variables; 5m,36 est la plus grande, elle appartient au tableau d'*Élymas*.

Il est à remarquer que les sept cartons, que j'ai mesurés dans leurs diverses parties, mais dont je n'ai pu prendre la hauteur, ont, excepté la *Pêche miraculeuse*, qui est plus basse à peu près de 30 centimètres, pour hauteur, 12 pieds anglais environ, suivant le Guide du musée de Kensington, soit 3m,66, par conséquent, 29 centimètres

en plus que les tapisseries; les largeurs sont aussi plus grandes dans les cartons que dans les tapisseries, mais dans une proportion moindre. Les cartons n'ont cependant été augmentés dans aucun sens quand on les a restaurés, puisque les piqûres qu'on y trouve, ayant servi à faire les cartons secondaires, pour le tracé sur les chaînes, se suivent admirablement partout, et vont jusqu'aux bords; ces différences dans les deux sens ne peuvent provenir que du retrait qu'éprouvent les tapisseries libres qui ne sont pas tendues sur des panneaux, après avoir été séparées du métier.

Disons, en passant, que le carton d'*Élymas,* qui devrait avoir 5m,36 de largeur, n'a que 4m,44, différence : 1m,12, qui est juste l'espace rempli dans la tapisserie, à sa partie supérieure, par une statue dans une niche, qui n'existe pas dans le carton; pour la moité inférieure de cette tapisserie d'*Élymas,* on n'en peut rien dire, puisque ce tableau a été coupé en deux dans le sens de sa longueur, et qu'il n'en reste que la portion du haut.

Remarquons que, sur les onze tapisseries, dix ont été fabriquées inverses des cartons, ce qui est grandement à regretter au point de vue de la composition; pour notre *Couronnement,* il a dû, forcément, être tissé dans le véritable sens. Qu'eût été en effet le Père éternel tenant le globe du monde dans la main droite, et bénissant de la gauche; la sainte Vierge, à gauche de Notre-Seigneur, et couronnée par lui de la main gauche; saint Jean n'ayant plus la place d'honneur relativement à saint Jérôme, et montrant l'agneau de Dieu de la main gauche; tandis que dans les dix, la composition et les attitudes se trouvent telles que l'inversion, quoique nuisible, n'offre pas d'impossibilités? l'homme qui, dans *Saint Paul et saint Barnabé à Lystrie,* va assommer de la main gauche le taureau du sacrifice, est peut-être la figure la plus choquante. Pour Notre-Seigneur, dans les *Clefs,* le coup de lance qu'il a reçu au côté droit est heureusement couvert de son manteau, sans quoi il paraîtrait au côté gauche, dans la tapisserie, ce qui ne serait pas admissible. On sait, au reste, que les peintures craignent moins l'inversion, par le fait que, pour l'harmonie générale, excepté dans les cas très-particuliers, écrire par exemple, les artistes sont obligés d'équilibrer les mouvements et de ne pas trop s'attacher à ce fait que l'homme agit surtout de la main droite; mais, pour la composition, quand les personnages principaux ne sont pas au centre du tableau, ils sont mieux à gauche; car alors le sujet se lit naturellement de gauche à droite, et aussi le personnage principal a la première place : c'est ce qui a lieu dans les cartons, et choque dans les tapisseries représentant la *Pêche miraculeuse,* les *Clefs, Saint Paul prêchant à Athènes, Saint Paul et saint Barnabé à Lystrie* et *Élymas frappé de cécité.*

J'appuie avec intention sur le fait que cette *gauche,* suivant les habitudes de la France seulement, est la véritable *droite.*

C'est celle de l'antiquité, de l'Église et de toutes les nations qui s'occupent d'art aujourd'hui; ce qui fait que tous les catalogues des musées étrangers sont gênants pour un Français, et que, même dans nos églises, où l'on aimerait à agir à la manière romaine, l'usage l'emporte, et l'on y voit souvent saint Paul occupant la place de saint Pierre.

Mais reprenons la description de notre tapisserie du *Couronnement,* trop longtemps abandonnée. Elle a comme trois étages de figures, Dieu le père avec quatre chérubins, à la partie supérieure; au dessous, le couple divin de la Mère et du Fils, surmonté du saint Esprit, avec deux grands anges à droite et à gauche du trône; puis le bas, composé de deux anges, de saint Jean-Baptiste et de saint Jérôme. En tout treize figures,

ainsi que compte Passavant, sans parler du saint Esprit sous forme de colombe, et du lion de saint Jérôme.

Venons maintenant aux détails :

Dieu le Père. Il domine la scène, est vêtu de rouge, ayant derrière la tête le triangle d'or, et non pas un carré présenté par la pointe, comme dans la *Dispute du saint Sacrement.*

Quatre têtes de chérubins sont placées sous ses bras écartés; il tient dans la main gauche le globe surmonté d'une petite croix rouge, et son bras droit est étendu sur le monde qu'il bénit. Il est entouré de sa gloire verticale, comme dans la *Dispute,* et cette gloire est environnée de nuages.

Le saint Esprit est au-dessous du Père, sous la forme d'une blanche colombe aux ailes étendues, avec sa gloire particulière, ainsi qu'on la voit dans la chambre de la signature, et ses rayons arrivent jusqu'à la tête du Sauveur.

Jésus-Christ est assis, il est vêtu de rouge, et tient de la main droite, au-dessus de la tête de sa Mère, qui va devenir reine du ciel, une couronne aux pointes aiguës, qui est pour Raphaël la couronne dont il ceint les têtes royales. Il fixe les yeux sur elle, ne les levant pas vers son Père, comme dans la Coronazione de Maddalena Oddi; un sceptre d'or est dans sa main gauche appuyée sur sa cuisse gauche.

La sainte Vierge, couverte d'une robe rouge et d'un manteau bleu, est assise à droite de son Fils; elle baisse humblement la tête, en recevant la couronne, et joint ses mains étendues, loin de sa poitrine; sa pose est à peu près celle de la Coronazione Oddi, mais avec plus de mouvement.

Deux grands anges sont près du divin couple, un de chaque côté; ils sont vêtus de rouge, et tiennent les rideaux du trône, celui de gauche de sa main gauche, l'autre de sa main droite; le trône, demi-circulaire, de couleur bois, large pour deux personnes, a deux montants aux ornements renaissance.

A la partie inférieure, toutes les figures sont debout.

Deux anges de taille moyenne et nus occupent le milieu du tableau; leurs têtes sont voisines des pieds du Christ; ils sont l'un contre l'autre, faisant face au spectateur, près du double escalier à trois marches du trône; ils ne chantent pas le *Gloria in excelsis,* comme dit Passavant, ils le lisent ensemble, sur une bande contournée qu'ils tiennent chacun d'une main.

Saint Jean-Baptiste est à gauche, à l'âge où il baptisa le Christ; il regarde le spectateur, lui montrant son Maître de la main droite, et tenant de la gauche une croix de roseau appuyée à son côté, et dépassant sa chevelure inculte; il porte une longue robe, n'a de nu que la jambe gauche et le bas de la droite.

Saint Jérôme est à droite, nu-tête, couvert d'une robe avec collet, le tout entièrement rouge; il est en prière, les deux mains jointes; la tête de profil est élevée vers la couronne, son pied gauche est posé sur la première marche du trône; contre lui est couché un lion dont on aperçoit la moitié du corps, et qui, tournant la tête à gauche, regarde le spectateur.

Ces deux saints sont également dans la *Madone* de Fuligno, mais alors, pour la dévotion de Sigismond Conti; si Raphaël les a répétés ici, à peu près de la même manière, c'est à cause de Léon X; saint Jean, parce qu'il s'appelait Jean de Médicis, et saint Jérôme, pour son lion, *Leone,* nom que ce pape avait choisi à son élection.

C'est ainsi qu'à la villa que Jules de Médicis fit construire par Jules Romain, au bas du monte Mario, pendant le règne de son cousin, Jean d'Udine exécuta au milieu d'un bosquet une fontaine rustique composée de rochers habilement taillés en cascade, et surmontée d'une immense tête de lion, en l'honneur de Léon X.

Ces deux nouveaux saints, mis à l'intention de Léon X, expliquent le changement des figures de saint Pierre et de saint Paul, qui sont dans le dessin d'Oxford, où l'on ne retrouve que le couple divin, mais bien peu changé; la Vierge y a les mains croisées sur la poitrine comme dans la *Dispute;* dans la tapisserie, Raphaël les a jointes pour éviter une répétition; puis, dans sa dernière coronazione, pour l'église de Sainte-Marie du monastère des Clarisses de Monte-Luce, situé hors les murs de Pérouse, il reprend pour les bras la pose de la *Dispute.*

Il est intéressant de lire ce qu'a écrit sur cette *Coronazione de Monte-Luce* M. Gruyer, dans le deuxième volume de ses *Vierges;* on sait combien il est éclairé sur l'œuvre du Sanzio, et avec quel talent il fait comprendre les inventions de ce sublime génie, en communiquant au lecteur les sentiments dont il est si justement pénétré.

N'oublions pas de remarquer que Paul III, Farnèse, a fait placer ses armes sur cette tapisserie de Léon X; on y trouve, au milieu de la bordure supérieure, son écu aux six fleurs de lis blanches sur fond d'or, entouré de deux cornes d'abondance d'où sortent deux guirlandes de fruits qui se rejoignent au-dessus des clefs croisées, surmontées de la tiare. Ces armes ont été évidemment ajoutées par lui; on sait qu'il était coutumier du fait.

Dans la Vie de Michel-Ange par Vasari, il est dit: « Paul III voulut absolument que Buonarotti continuât les travaux de la Sixtine ordonnés par son prédécesseur Clément VII, il désirait enlever les armes de Jules II qui se trouvent dans cette chapelle, pour les remplacer par les siennes; mais Michel-Ange s'y refusa... »

De plus, aux loges de Raphaël, à l'extrémité opposée au buste du Sanzio, au-dessus de la porte qui conduit à la salle de Constantin, ne voit-on pas les armes de Paul III, plus apparentes que celles de Léon X, pourquoi? C'est qu'il les avait fait réparer par Jean d'Udine. A ce propos, Vasari s'exprime ainsi, à juste titre, dans la Vie de cet artiste : « Ces retouches à sec eurent le grave inconvénient de faire disparaître les touches pleines de verve, de fraîcheur et de hardiesse qui donnaient tant de prix à cette production du meilleur temps de Giovanni. »

Suivant les habitudes de Rome, Paul III, en raison de cette restauration, avait à la rigueur le droit de mettre ses armes, mais moins voyantes, et avec une inscription au-dessous, qui indiquât qu'il avait seulement réparé le travail exécuté sous Léon X, ce qu'il s'est gardé de faire. Pendant l'époque la plus illustre de l'art, sous Jules II, Léon X et Clément VII, ce n'étaient pas les artistes qui signaient leurs grandes œuvres à fresque, mais les papes qui les avaient commandées; c'était l'usage : aussi ne fallait-il pas, aux loges, que, pour si peu, le successeur de Clément VII pût faire croire qu'il y était pour le tout.

On lit aussi dans la Vie de Simone Mosca par Vasari : « Paul III, successeur de Clément VII, ayant ordonné à cet architecte de clore le puits d'Orvieto et d'y pratiquer des portes, il emmena le Mosca, et lui confia ce travail qui ne laissait pas d'offrir quelques difficultés; mais notre artiste s'en tira avec bonheur. Il fut ensuite forcé d'y sculpter les lis des Farnèse dans les boules que présentait l'écusson des Médicis, c'est-à-dire de remplacer par les armes de Paul III celles de Clément VII, bien que ce dernier fût le véritable auteur de ce magnifique et royal monument. »

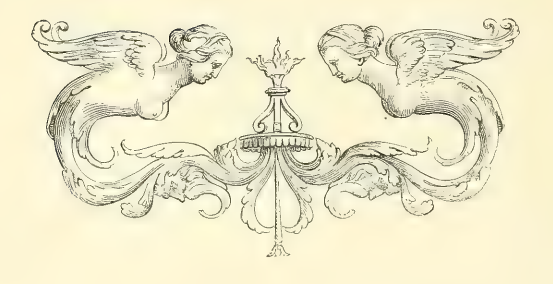
Mais revenons à notre tapisserie, qui est bien celle tissée en Flandre d'après le carton de Raphaël, et arrivée avec les dix autres, représentant les Actes des apôtres et le martyre de saint Étienne. Je vous écris un peu trop longuement à son sujet.

Je terminerai en vous disant que je désirerais voir ma découverte constatée d'une manière positive dans votre journal; c'est pourquoi j'ai dû faire une description détaillée, qu'on n'avait établie jusqu'ici que par la gravure du Maître au dé, et dont on ne pouvait être parfaitement sûr.

Je vous signale, en finissant, un dessin qu'on trouve à l'Ambrosienne à Milan; il représente la tapisserie, moins le Père éternel et les Chérubins, et n'en diffère que parce que le Christ ne tient pas le sceptre dans la main gauche; je ne sais pourquoi Passavant, M. Gruyer et M. Robinson omettent de parler de ce dessin.

Agréez, etc.,

PALIARD.



Le Rédacteur-gérant : RENÉ MÉNARD.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [958]



QUELQUES

ŒUVRES DÉCORATIVES

INEDITES

Les œuvres d'art ne sont-elles pas plus que des choses? Par la pensée humaine, infuse en elles, il semble qu'elles soient un peu des personnes; et, comme elles ont leur fonction, qui est d'éveiller l'admiration, elles ont aussi leur droit, qui est d'être vues; la publicité leur est due. Les dérober aux yeux, c'est commettre sur elles un acte coupable de séquestration. Je me sens même tout près de les déclarer

inaliénables, incapables de faire l'objet d'une propriété particulière; mais je n'ose pousser jusque-là mon paradoxe, surtout quand je trouve dans leurs détenteurs une bonne grâce tout accueillante pour les curieux.

La maison où j'ai pu voir les œuvres décoratives dont je vais vous entretenir est vouée aux arts. Si la qualité seule de notre hôte n'en était une garantie [1], nous en serions assurés dès le seuil : cinq têtes de femmes, d'un très-noble caractère, symbolisant la peinture, la sculpture, l'architecture, la poésie et la musique, ont été sculptées sur la façade par M. Charles Gauthier. Et voici, à l'entrée du vestibule, deux cariatides, de M. Chapu, représentant l'une la Nature, l'autre la Tradition artistique. Il n'est personne qu'elles ne doivent arrêter tout d'abord par l'ascendant décisif de leur beauté. Pour passer outre sans les saluer, il faudrait être bien cruellement pressé; nous ne le sommes point tant, contemplons-les à notre aise. En cherchant à les décrire je sens l'harmonie de leurs lignes rhythmer sournoisement ma phrase, et comme, au demeurant, la poésie ne saurait être pire en vers qu'en prose, je m'abandonne sincèrement au lyrisme et je rime un sonnet en leur honneur :

L'une, aux cheveux épars sous la rose et le lys,
Laissant rire à ses pieds le faune, aïeul de l'homme,
De son corps, qui respire une verdeur de pomme,
Déploie ingénument les contours bien remplis.

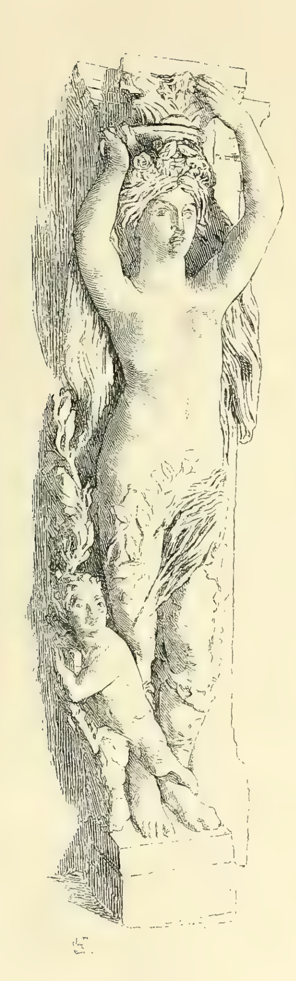
L'autre, aux cheveux tressés, drapée à larges plis,
Des chefs-d'œuvre de l'art trésorière économe,
Composant sa beauté des types qu'on renomme,
Offre aux yeux plus savants des traits plus accomplis.

Mais je ne sais des deux laquelle je préfère,
Laquelle est à mon cœur plus sacrée et plus chère :
Elles ont toutes deux la grâce et la fierté.

Chacune à sa rivale est dans mon culte unie
Au front orné de fleurs j'aime la liberté,
Au front ceint du bandeau j'admire le génie.

On se complaît, en effet, au rapprochement de ces deux statues; on les compare avec un intérêt singulier. La seconde, de quelque nom qu'on l'appelle, symbolise l'art; elle n'est toutefois et ne peut être que la première interprétée, c'est-à-dire la nature même, dont l'art respecte les lois tout en lui imposant les siennes. Admirons d'abord la Nature dans sa

1. M. Paul Sédille, architecte.



LA NATURE,

Cariatide par M. Chapu.



LA TRADITION,

Cariatide par M. Chapu.

nudité native, inviolée. La carnation, solide sans lourdeur, est musclée avec toute l'ampleur qu'exigent des maternités innombrables, mais sans préjudice à la grâce. La poitrine surtout est d'une jeunesse adorable. La tête est forte, le col large, le visage fier avec un mélange de candeur agreste. La chevelure, vigoureusement enracinée, baigne le buste avec opulence. Le poids du corps se porte sur la hanche droite, et cette attitude met en évidence, du côté droit, toute sa puissance ramassée sans effort, et du côté gauche, toute sa grâce librement déployée.

Si bien faite et si bien posée, comment peut-elle être embellie encore? Il semble qu'une parure apprêtée, un savant maintien, tout ce que l'art lui apportera, ne puisse que nuire à sa beauté fruste, en corrompre la saveur. Cependant les Muses, qui sont ses filles et ses servantes, lui ont fait, de siècle en siècle, la toilette qui sied à sa divinité. Elles ont démêlé sa crinière sauvage pour la diviser avec soin et la relever en ondes plus sages. A ses oreilles ainsi dégagées elles ont suspendu un ornement dont le travail précieux fait valoir la pureté de la joue. Sur sa tête elles ont posé un diadème qui rehausse la majesté du front. Au poignet elles ont passé un anneau comme pour en mesurer la fine attache. Elles l'ont isolée de la terre rugueuse par des sandales. Elles l'ont enfin revêtue d'une robe souple et libre qui relie les saillies du corps par des plis harmonieux. Puis elles ont redressé respectueusement sa première attitude, un peu abandonnée aux hasards d'une grâce irréfléchie qui n'était pas l'élégance encore, car l'élégance est une culture de la grâce. Elles ont donné au geste du bras, à l'appui de la hanche, à toute la pose, une expression plus contenue, un air de dignité. Dans la Nature ainsi transfigurée, on devine que le vouloir a supplanté la spontanéité; que l'intelligence a subjugué l'instinct; c'est la beauté qui se connaît et se gouverne. La carnation même a subi les influences d'un régime nouveau; elle est moins luxuriante, mais plus fine; elle n'est plus fraîche, elle est mate. Tout en elle est devenu moins familier, plus discret et plus noble aussi. Cependant l'art, en interprétant la Nature, n'a fait que dégager et mettre en valeur tous les éléments de sa beauté; il n'a pas forcé ses mouvements, il les a seulement composés; il ne lui a rien donné, car elle est plus riche que lui, mais il a su habilement lui demander ce qu'elle a de mieux et lui dispenser un jour favorable.

Je n'entends nullement rendre M. Chapu solidaire des réflexions que m'ont suggérées ses cariatides. J'ai même lieu de croire qu'en véritable artiste il s'est fort peu soucié de nous faire une leçon d'esthétique. Quand on crée on s'inquiète peu de définir, on prouve en acte qu'on possède l'intime loi de son œuvre, et on la livre telle quelle aux disputes de la

parole. L'artiste a le droit de ne rien nous expliquer : il nous fournit matière à penser, mais c'est à nous de penser juste.

Dans le vestibule nous trouvons une œuvre de M. Tournois. C'est un joueur de palet, un jeune homme, voisin encore de l'adolescence, si nous en croyons sa musculature peu saillante, formée mais non durcie encore. L'attitude est d'une entière vérité. Il va lancer le palet : l'équilibre des



jambes qui se croisent en fléchissant, l'inclinaison du torse pour faire place à l'élan du bras, la correspondance entre le regard qui vise et la main qui projette, tout est exact au point d'éveiller la sensation un peu anxieuse qu'on éprouve devant tous les jeux de précision. Cette justesse de l'effet est un gage des qualités plastiques de cette statue ; mais je laisse aux sculpteurs, seuls compétents, l'appréciation de ces beautés spéciales.

Ne montons pas sans regarder la rampe de l'escalier, dont les sveltes végétations courantes sont bel et bien en fer forgé, ce qui fait toujours plaisir à voir dans notre âge, qu'on pourrait appeler l'âge de fonte.

Nous voici dans un salon conçu tout exprès pour être un sanctuaire de l'art. L'œil, habitué à la coloration terne de la plupart des appartements d'aujourd'hui, éprouve tout d'abord ici de la surprise; il rencontre une polychromie originale, toute moderne, dont la hardiesse semble le défier, mais dont l'harmonie s'impose bientôt à lui, comme de savants accords musicaux inquiètent l'oreille à la première audition, et la captivent



à la seconde. Le bleu, le noir et un rouge laqué dominent, avivés par des ors, et s'unissent par d'heureux tons intermédiaires. C'est une brillante escrime de couleurs qui aboutit à une parfaite alliance, mais n'est point faite pour un regard timide. Depuis le plafond jusqu'à la cimaise, la décoration symbolise ingénieusement les divers arts et leur histoire. Le plafond est de M. Galland. Sur un azur divisé avec simplicité par des arceaux de feuillage, de petits Génies représentent les arts puisant leur inspiration dans les lignes d'une fleur ou d'un coquillage, dans les nuances d'un papillon, c'est-à-dire aux sources ingénues de la Nature. On

ne trouve point en eux les bambins maniérés qui défrayent la décoration vulgaire; ils sont d'une grâce vraie et un peu grave. Au centre du plafond une Renommée inscrit les noms illustres sur un bouclier. On sent, à voir cet ouvrage, combien l'ornementation gagne à être servie par la connaissance de la figure, combien elle prend d'intérêt quand le dessin y est partout scrupuleux.

Un peu au-dessous de cette région, où la nature propose ses modèles, les quatre grandes époques de l'art sont rappelées par des médaillons-émaux de M. François Ehrmann : l'art grec, l'art romain, l'art du moyen âge et l'art de la Renaissance y ont pour symboles quatre têtes remarquablement pures et expressives. Plus bas, sur la frise qui fait le tour du salon, dans des cartouches auxquels s'enlacent des branches de laurier d'un ton pâle, sont inscrits les noms de Phidias, Ictinus, Michel-Ange, Raphaël, Bramante, Léonard de Vinci, Mozart, Beethoven, Dante, Molière. En cette compagnie fameuse, je remarque encore avec un vif plaisir le nom de Robert de Luzarches, l'architecte de Notre-Dame, qui devrait être si populaire et qui l'est si peu. A quoi tient donc cette obscurité relative des grands architectes? Dans les œuvres d'art, l'exécution matérielle frappe le vulgaire beaucoup plus que la conception; celui qui n'y a pas mis la main n'en est jamais l'auteur à ses yeux. Ce qu'il admire dans l'artiste, c'est plutôt l'exécutant, manœuvre ou virtuose, que le penseur. On peut dire encore que l'architecte, par l'immensité même de l'œuvre, est condamné à se donner des collaborateurs en grand nombre, et cette division du travail dérobe aisément le génie qui dirige l'ensemble au profit des talents qui sont chargés du détail. Le peuple retient toujours mieux les noms des peintres et des sculpteurs qui ont orné l'édifice que celui de l'architecte qui en a conçu les plans.

Sur les portes du salon sont appliqués des médaillons en bronze argenté, de M. Chapu, pour lesquels je me sens pris d'une si vive passion que la prose, pour en parler, me gêne encore. Je veux vous en faire les honneurs avec tout le zèle dont je suis capable. Il y en a six, figurant par des Génies les arts divers : un quatrain pour chacun d'eux, c'est le moins que je leur doive.

I.

Levant au ciel ses yeux pleins des divines fièvres
Le Poëte qui chante est près de fuir le sol,
Et l'essor entraînant de l'hymne sur ses lèvres
Imprime à tout son corps la courbure du vol.

II.

Explorant l'infini sans déserter la terre,
Le Savant, scrutateur de l'abîme étoilé,
Élève son flambeau jusqu'au plus haut mystère,
Et dans un livre ouvert le montre dévoilé.



III.

L'Architecte, debout, armé de ses équerres,
Le pied sur une acanthe et les bras étendus,
Imposant l'ordre aux blocs savamment suspendus,
Prête un sourire auguste à la froideur des pierres.

IV.

L'ardent Musicien, rivé d'âme et de corps
Au violon palpitant que son archet caresse,
Les doigts crispés, les yeux presque souffrants d'ivresse,
Semble expirer au charme irritant des accords.

V.

Le Peintre vers Phœbus, où radieuse éclate
L'ardeur qu'à sa palette il demandait en vain,
Se tourne et, ravivant sa brosse au feu divin,
L'y trempe d'une main hardie et délicate.



VI.

A la hauteur des dieux soulevé dans l'éther,
Le Sculpteur, qui médite une immuable forme
Pour temple à sa pensée, en un paros énorme
Cisèle à tour de bras un front de Jupiter.

Il me serait aussi difficile en vers qu'en prose de rendre comme je le sens le charme de ces médaillons. On connaît les qualités de leur auteur. Au Salon de 1872, sa *Jeanne d'Arc* les résumait toutes; on y a

surtout remarqué ce mélange intime d'élévation, de délicatesse et de simplicité, qui intéresse à la fois le cœur et les yeux, sans que jamais la beauté plastique, la forme sculpturale, soit sacrifiée à l'expression dramatique. Ces petites compositions sont pleines de pensée et de grâce, d'une grâce moderne, je veux dire un peu mélancolique, avec des élégances toutes florentines. Je suppose que l'habileté de main n'y est pas moins



louable, car ces effets me semblent obtenus, sinon sans étude, du moins sans effort.

M. Chapu a aussi modelé, mais dans un style plus austère, les deux atlantes qui supportent la cheminée. Ce sont deux hommes d'âge différent. Les caractères de la force florissante et ceux de la force mûrie sont savamment imprimés dans ce beau couple. Ils ne souffrent guère de leur fardeau, ils pourraient même s'en féliciter, car la cheminée les fait valoir à merveille par les tons puissants et bien assortis de ses pierres variées.

Le prix de cette cheminée est en outre singulièrement accru par le bas-relief qui la décore, et qui est de M. Tournois. Ce morceau révèle l'amour le plus scrupuleux de l'antique. Le front ceint de lierre, Bacchus, monté sur une panthère, entre deux bacchantes, se tourne à demi pour tendre sa coupe au vin que l'une d'elles y verse. Son corps s'abandonne à l'allure longue et lente de la bête, de sorte que le buste s'appuie aisément sur les



hanches et que le genou presse à peine la monture. L'ivresse est reconnaissable au trouble des yeux, au vague du sourire, à un léger affaissement général, mais c'est l'ivresse d'un dieu, une ivresse qui n'a rien avili de sa beauté, rien affaibli de sa jeunesse conquérante. La première bacchante, qui descend un degré et élève le bras, tendu pour verser, développe par ce geste une ligne superbe. Si j'en juge à la parfaite correction de ce bas-relief, M. Tournois doit être un de ces artistes obstinément consciencieux dont le souci est d'être irréprochables avant d'être

brillants, qui croient n'avoir jamais fini leur œuvre, et ne la livrent qu'en se la faisant arracher.

Au-dessus de la cheminée, sous la devise *Numen, Lumen, Carmen,* un Apollon, de M. Delaunay, préside à cette célébration des arts.

Je voudrais bien encore parler de cet Apollon dans son propre langage et le rimer tout vif, mais le souvenir de Marsyas m'importune. Il l'a écorché pour si peu; que me ferait-il, si j'aggravais le crime en le chantant lui-même? Il y a aussi, je l'avoue, un autre motif à ma réserve, c'est qu'il est infiniment plus difficile à l'écrivain d'exprimer la couleur que la ligne et le mouvement. On en trouve la preuve dans le procédé habituel des critiques de peinture; ils empruntent presque toujours aux sensations du tact ou même de l'ouïe des termes de comparaison pour qualifier les sensations de la vue. Les mots : solidité, dureté, sécheresse, note, gamme, etc., se rencontrent à chaque ligne sous leur plume pour exprimer des rapports de coloration. Cette transposition fâcheuse permet à plus d'un critique de feindre la profondeur pour dissimuler son ignorance. Les artistes parlent entre eux une langue *suî generis,* imitative, mais nullement précise, faite à leur usage, qui, très-claire pour eux, n'a pas tout son sens pour nous autres; on ne la comprend jamais bien quand on n'a pas manié leur outillage, éprouvé par soi-même les difficultés et les ressources de chaque art. Je n'aurai pas la témérité de la balbutier, surtout ici, c'est-à-dire chez eux. Je dirai donc simplement le plaisir que me cause la couleur de M. Delaunay, sans me piquer d'expliquer ses moyens de la composer. J'y sens quelque chose de tendre et de fin, une suavité délicieuse qui n'exclut point la puissance; j'y sens cette qualité indéfinissable qu'on nomme la distinction.

A peine assis sur le nuage qui le porte, posant déjà le pied sur le Parnasse où il va chanter, Apollon tient de la main droite sa large cithare et de l'autre le laurier d'or. Le vent des hauteurs soulève derrière lui la draperie qui couvre négligemment l'épaule droite, et les cheveux frissonnent sous l'inspiration qui semble déborder de la tête rayonnante. Les yeux dilatés sont à la fois profonds et splendides; les lèvres font une moue orgueilleuse. Les épaules et la poitrine, un peu grasses, d'une carnation presque féminine, sont bien celles que le grand arc d'argent exerce mais ne fatigue jamais. La main qui tient le rameau est très-belle. Il est visible, à la passion expansive qui anime tous les traits, que M. Delaunay ne s'est que secondairement préoccupé de reproduire le dieu grec avec une exactitude servile. L'antiquité lui a fourni tous les emblèmes, mais il s'est rapproché de la Renaissance par la liberté d'expression, ou plutôt il ne s'est inspiré que de lui, pour se donner le très-légitime

plaisir de représenter l'Apollon de son rêve, qui n'eût déplu à aucun de ses maîtres.

A côté de toutes ces œuvres essentiellement unies à la décoration de ce salon, il en est d'autres qui sont venues incidemment s'y joindre, et que nous signalerons pour terminer.

Voici, de M. Henner, deux toiles : un portrait de femme et un profil de petite fille. M. Henner est vraiment un coloriste exquis et, avant tout, fidèle à la lumière réelle. Son pinceau dédaigne d'obéir aux yeux de l'imagination ; il n'obéit qu'aux yeux éclairés du vrai jour solaire ; là-dessus il ne badine pas. Il a le culte du dessin. Devant une figure de ce peintre, on pourrait prendre un pain de glaise et la copier en relief tout entière sans y rencontrer la moindre lacune de modelé ; on n'y trouverait aucun de ces vides de forme, vrais casse-cou pour l'œil, qui sont trop fréquents chez les coloristes fougueux. Les toiles de M. Henner me causent l'impression des toiles anciennes dont le temps a calmé la crudité première et achevé l'harmonie.

Je me suis laissé entraîner si complaisamment à parler des œuvres principales, que je dois, à mon grand regret, nommer seulement les autres. Un buste de petite fille, en marbre, d'un sentiment très-délicat, me confirme dans l'opinion que j'ai des qualités de M. Chapu ; je n'y reviendrai pas. Mais j'aurais voulu recommander, mieux que par une simple mention, un site de la campagne romaine, peint par M. Jules Didier, et trois aquarelles de lui bien intéressantes ; il y a surtout une vue de Rome, prise du Pincio, à l'aube, qui est d'une fraîcheur et d'une finesse charmantes. Un portrait de Couture, au crayon, exécuté avec l'habileté qu'on sait ; des toiles, signées de Corot, de Daubigny, de Troyon, mériteraient une étude attentive, mais il est temps de clore une revue déjà trop longue, qui ne pourrait plus être qu'une nomenclature.

Je regrette aussi de ne pouvoir insister davantage sur l'heureuse disposition de ces divers objets d'art. Trop souvent, dans les habitations modernes, c'est une seule pièce, le salon, qui constitue, pour ainsi dire, le musée de la maison. Les œuvres qui n'ont pu y trouver place s'entassent et s'accrochent où elles peuvent ; aucun cadre ne leur est réservé dans la décoration des autres pièces. Il serait désirable qu'elles fussent toujours aussi bien distribuées dans tout l'appartement ; qu'elles eussent leur installation propre dans chaque pièce et fussent assorties à la destination de chacune. Ce serait beaucoup exiger ; je me contente de le souhaiter. C'est à Pompéi que j'ai le mieux senti cette parfaite adaptation des arts à l'utilité ; je me la suis rappelée ici.



APOLLON

Panneau décoratif de M. E. Delaunay.

Mon rôle de simple introducteur est fini. Si, en jouant du plumeau à droite et à gauche pour exhiber ces ouvrages dans leur lustre, je n'ai crevé aucun tableau ni ébréché aucune statue, je me croirai fort heureux. Je me serai donné innocemment le plaisir de faire connaître au public amateur des productions inédites d'artistes dont il a fait lui-même, depuis longtemps, la réputation.

SULLY PRUDHOMME.



GALERIE DU BELVÉDÈRE

A VIENNE[1]

ÉCOLES ALLEMANDES.



Les doctrines qu'au XIVe siècle Charles IV empruntait à l'Italie n'ont pas porté des fruits bien remarquables en Allemagne. Thomas de Modène a formé deux élèves, Théodoric de Prague et Nicolas Wurmser de Strasbourg, dont les œuvres sont empreintes d'un sentiment italien très-sensible. Après eux la tradition s'interrompt, au moins en Bohême. Pour la renouer il faut aller jusqu'au Rhin, à Cologne, où Stephan Lochner faisait concurrence, à la fin du XIVe siècle, à l'influence flamande et bourguignonne. Le séjour de Thomas de Modène à Prague n'a pourtant pas été inutile. C'est à lui qu'il faut attribuer la formation de cette école de miniaturistes dont on retrouve les œuvres dans les manuscrits du Hradschin et à la bibliothèque de Prague. Ces miniatures ne sont pas belles, mais elles possèdent une originalité qui les distingue des autres écoles.

Théodoric florissait, dit le catalogue, — le meilleur guide à consulter sur ces obscurités, — de 1358 à 1375. Ses deux tableaux, *Saint Augustin* et *Saint Ambroise en habits pontificaux*, proviennent d'une décoration d'autel au château de Karlstein. Ils passaient pour l'œuvre la plus authentique et la mieux conservée de ce père de l'école allemande. Les deux personnages sont vus à mi-corps, un peu plus grands que nature. Les

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VII, p. 404.

fonds sur lesquels ils se détachent, les ornements des mitres et des dalmatiques sont en or gaufré. Il est impossible de contester l'influence giottesque dans le caractère des figures; mais il est également impossible de nier l'adjonction d'une influence étrangère qui se montre rebelle au sentiment de la beauté et à l'élévation du style. En Italie, *Saint Augustin* et *Saint Ambroise* passeraient pour des œuvres de quelque médiocre élève de Puccio Cappana ou de Spinello Aretino.

Nicolas Wurmser, que la tradition prétend né à Strasbourg et qui aurait été le condisciple de Théodoric de Prague, est, à mon sens, supérieur à Théodoric et égal à Thomas de Modène. Son tableau représente *le Christ en croix*. Au pied de la croix la Vierge et saint Jean, debout. Figures en pied, grandeur naturelle; fond neutre. Le type italien se retrouve dans l'expression des personnages empreints d'une majesté de douleur vraiment remarquable. L'influence allemande y a ajouté une lourdeur de contours très-sensible dans le personnage de la Vierge. Malgré ce défaut, si l'on est impressionné par la beauté de l'art gothique, on reconnaîtra que, de l'initiateur et des deux initiés, c'est Nicolas Wurmser qui s'est le mieux approprié les traditions de l'école italienne.

Pour retrouver l'art allemand, il faut franchir cent cinquante ans et arriver à Albert Dürer, la personnalité la plus incontestée et la plus glorieuse de cet art. N'est-ce pas à propos de lui que Gœthe disait : « Je vois bien la fleur, mais où sont les fruits? » En deux mots Gœthe a fait l'histoire de l'art allemand. Sans être comparable à ses contemporains d'Italie, Albert Dürer par l'originalité, la souplesse et la variété de son talent, par son scrupule et sa fidélité à interpréter la nature, est digne de la place qu'il occupe dans la mémoire des hommes. Ses œuvres à Vienne sont moins nombreuses qu'à Munich; mais elles sont supérieures et donnent une plus haute idée de son talent.

Sa vie, comme celle de Raphaël, est connue presque jour par jour. Je n'ai donc pas à entrer dans de longs détails sur ses œuvres connues et appréciées depuis longtemps. Il me suffira de les décrire en ajoutant quelques mots sur l'impression que j'en ai reçue.

La Vierge allaitant l'enfant Jésus. Datée de 1503. Grandeur naturelle, en buste, tournée vers la gauche. Je m'en réfère à l'opinion de M. Waagen, que l'on n'accusera certes pas de froideur à l'égard de l'école allemande : « C'est un curieux échantillon de la forme vulgaire et bourgeoise sous laquelle Dürer a quelquefois conçu le type de la Vierge. En outre sa grosse tête offre quelque chose de maniéré dans les yeux et la bouche. La chevelure au contraire est touchée avec le talent accoutumé du maître. »

Portrait d'un jeune homme. Grandeur naturelle, le buste seulement, tourné de trois quarts à gauche. Visage rougeâtre. On voit dans la prunelle des yeux le reflet du châssis de la fenêtre qui éclaire l'appartement dans lequel il pose. Daté de 1507. OEuvre magnifique exécutée avec un fini sans sécheresse, un accent sans dureté qui rappelle Van Eyck ou Antonello de Messine.

Le Roi Sapor assistant au supplice des dix mille chrétiens. La scène se passe sur un terrain en déclivité qui a permis à l'artiste de grouper un grand nombre de bourreaux et de suppliciés et de déployer une fertilité d'inventions tortionnaires qui finit par impressionner. Cette fertilité paraît d'autant plus étrange chez Dürer, que ses *Mémoires* nous le dépeignent comme un bourgeois badaud et crédule plus occupé à placer avantageusement ses eaux-fortes qu'à inventer des procédés de torture. A droite, au premier plan, le roi Sapor entouré de ses courtisans. Au milieu, au second plan, l'artiste bien reconnaissable à sa longue chevelure, accompagné de son ami Bilibald Pirckheimer. Il porte dans la main droite un fanion sur lequel on lit l'inscription : *Iste faciebat anno Domini 1508 Albertus Durer Allemanus* et le monogramme. Le dernier chiffre a été restauré. Les raccourcis des suppliciés laissent à désirer. L'exécution est précieuse et fine, la couleur vive et harmonieuse.

Il est curieux d'examiner à côté la copie faite par un compatriote de Dürer : Christian Ruprecht. Elle est de même dimension et exactement semblable. L'artiste a signé son nom sur le même drapeau porté par Albert Dürer : *Ad imitationem Alb. Dureri Joan. Kristian Ruprecht civis Norimb. Anno 1653.* Rapprochées, il n'y a pas possibilité de confondre ces deux toiles. Celle de Ruprecht a une lourdeur de touche, de dessin et de couleur qui frappe les yeux les moins clairvoyants. Mais si elles étaient séparées par trois ou quatre cents lieues, si la comparaison était impossible, la fidélité du copiste est telle que j'excuserais l'erreur. Nouveau motif pour être circonspect dans les attributions quand elles ne sont pas justifiées par l'évidence. J'ai étudié plusieurs musées étrangers ; je me suis souvent repenti d'avoir affirmé, jamais d'avoir douté. Le nom de Christian Ruprecht est peu connu. Tous les catalogues du Belvédère copient Chrestien de Mechel qui le dit né à Nuremberg en 1600 et mort dans la même ville en 1654. Il avait donc cinquante-trois ans quand il copiait d'une façon si remarquable le tableau de son compatriote.

La Trinité. Tableau universellement connu, reproduit maintes fois par la gravure. A tout prendre, le chef-d'œuvre du maître. En bas, à droite, sur une langue de terre, le peintre tenant une petite tablette sur laquelle se lit son monogramme et l'inscription suivante : *Albertus Durer*

noricus faciebat anno a virginis partum 1511. Il avait quarante ans alors et venait de passer plusieurs années à Venise, d'où il avait emporté comme un reflet du coloris vénitien. Les têtes, non-seulement des saints et des saintes, mais encore des anges et des archanges adorant la Trinité, sont vulgaires; plusieurs sont grotesques. Ce dédain de la beauté des lignes, cette négligence des formes pures et élevées est un des traits distinctifs d'Albert Dürer. Heureusement il en a d'autres. Le paysage est magnifique, plein d'air et d'espace, et d'une simplicité digne du Francia ou de Raphaël. Sa couleur est claire, vive, lumineuse, et tellement fraîche que, sans passer pour un sceptique, on peut supposer que des restaurations modernes et dans ce cas fort habiles lui ont redonné de l'éclat; un peu trop d'éclat. « Ce sujet le préoccupa longtemps, dit M. Galichon dans la notice qu'il a consacrée ici même à A. Dürer. Dès 1508 il en avait imaginé la composition, ainsi que le prouve le dessin à la plume lavé de couleurs qui ornait la riche collection de M. Reiset. Ce dessin est d'autant plus précieux qu'il nous fait connaître la composition complète du retable tel qu'Albert Dürer l'avait conçu en son entier; car le tableau de Vienne ne comprend que le panneau principal : le cadre et la peinture supérieure n'ayant jamais été exécutés, du moins que nous sachions. » Ce beau dessin, publié par la *Gazette*[1], fait aujourd'hui partie de la collection de Mgr le duc d'Aumale.

Je le répète, les œuvres d'Albert Dürer à Vienne sont très-supérieures à celles de Munich. Quand on veut le juger par ses hautes qualités, c'est là qu'il faut l'aller voir.

Des six portraits de Hans Holbein le jeune (il ne faut pas oublier que quatre artistes de la même famille ont porté ce nom), le meilleur est celui de Jean Chambers, médecin de Henri VIII. Le vieux praticien est vu à mi-corps, de grandeur presque naturelle, tourné vers la droite. Les mains tiennent les gants. Manteau et bonnet noirs. Il porte l'inscription *Ætatis suæ 88.* Chef-d'œuvre de finesse et de modelé qui soutient la comparaison avec notre portrait d'Érasme du Louvre. Le dessin de ce portrait est en Angleterre, et, si ma mémoire est fidèle, a été exposé à Manchester en 1857.

Christophe Amberger (1490-1563) est, suivant M. Waagen, un imitateur plutôt qu'un élève de Holbein. Il dépasse quelquefois, dit M. Waagen, son modèle par la transparence et la chaleur du coloris. L'examen des trois portraits du Belvédère confirme cette opinion. Ce sont trois petits panneaux pouvant mesurer 0m,20 de hauteur et offrant les por-

1. Voir 1re période, t. VII, p. 26.

traits d'hommes vêtus de noir se détachant sur un fond vert, vus à mi-corps. Ils ne possèdent pas la finesse des œuvres de Holbein; mais ils sont admirablement modelés et vivants, et la couleur brille par une remarquable intensité. La touche rappelle celle des portraits attribués chez nous à Corneille de Lyon. Le type des personnages m'a semblé anglais, et je ne serais pas étonné qu'Amberger eût suivi Holbein en Angleterre. Les écoles allemandes sont encore bien peu connues en France; les documents pour vérifier le fait font absolument défaut. Quoi qu'il en soit, ce sont trois œuvres des plus dignes d'attention et dont l'impression persiste dans le souvenir. Le musée de Bruxelles possède un assez beau portrait d'Amberger, et le musée de Bâle des dessins de lui.

Le catalogue met au compte du même Amberger une *Herodiade contemplant la tête de saint Jean.* Personnages de petite nature vus à mi-corps. Mon opinion n'est pas conforme à celle du catalogue. Devant cette exécution lisse et caressée avec amour et qui n'offre rien de commun avec celle des trois portraits précédents, en présence de cette placidité de style, de ces types absolument léonardesques, le nom de Solario se présente à la pensée. D'un autre côté, devant l'affirmation si positive des divers catalogues du Belvédère, l'on se dit que peut-être Amberger a fait une fois abstraction de son tempérament particulier, et a copié l'œuvre d'un artiste avec lequel il n'avait aucun rapport. Le cas ne serait ni nouveau ni bien rare. J'ai cru, par exemple, retrouver quelques vestiges du goût allemand dans le modelé du nez dont l'extrémité est grosse et saillante, et dans certains ajustements de la robe de la danseuse. J'ai cru encore découvrir je ne sais quoi de mince dans la touche habituellement si douce et si fondue du Solario. Je sais tout ce que mes hésitations présentent d'inconciliable, je les expose en toute sincérité et laisse à de plus experts à résoudre cette énigme, si toutefois il y a une énigme.

A Amberger finit l'école gothique allemande et commence, suivant Chrestien de Mechel, le bel âge de la peinture correspondant au règne de Rodolphe II (1576-1612). Le savant catalographe fait en ces termes le panégyrique de cette école : « Ce fut cinquante ans après l'époque dont nous venons de parler que cet *ange tutélaire des arts* produisit une entière révolution dans la peinture. Alors la ville de Prague, reprenant la splendeur qu'elle avait eue sous le règne de Charles IV, devint une seconde fois le berceau des artistes les plus distingués du temps. Barthélemy Spranger, Jean van Achen, Joseph Heinz, partagèrent entre eux la gloire de ce second âge de la peinture allemande. »

Les œuvres de ces trois artistes sont assez nombreuses pour nous

permettre d'apprécier la valeur du dithyrambe de Chrestien de Mechel. J'en ai compté vingt-six ainsi réparties :

Barthélemy Spranger (Anvers, 1556; Prague, 1627), douze; — Jean van Achen (Cologne, 1552; Prague, 1615), huit; — Joseph Heinz (Bâle, 1565; Prague, 1609), six. Ces artistes, on le voit, sont tous morts à Prague. Ils y ont vécu, travaillé; ils y ont fondé une école. Ils ont tous subi l'influence de l'empereur Rodolphe II, qui paraît avoir eu un goût assez prononcé pour des sujets gracieux touchant de près à l'obscénité. Les œuvres de ces trois artistes représentent habituellement *Jupiter et Léda, Vénus et Adonis, Vénus et Mars, David et Bethsabée, Hercule et Omphale, Vulcain et Maïa.* On voit d'ici de quelle façon le sujet est compris. L'exécution est pleine d'adresse. Des contours élégants et allongés, des formes et des lignes provocantes, du Primatice ou du Parmesan exagéré peint dans les tons durs de Rottenhamer et se détachant sur des fonds opaques : tels sont les caractères de la seconde école de Prague. Cent ans plus tard, en répétant les mêmes sujets de la même façon, le chevalier Van der Werff obtint la plus grande vogue peut-être dont l'histoire des arts fasse mention. Je ne partage pas l'enthousiasme de Chrestien de Mechel. C'est évidemment de cette école que sont sortis tous ces faussaires de Léonard de Vinci, de Solario, de Luini, dont les copies ont si longtemps passé pour des originaux.

S'il fallait choisir dans le nombre, c'est B. Spranger que j'indiquerais. Né à Anvers, Spranger avait reçu le contre-coup de l'école italo-flamande. Ses figures ont une élégance outrée mais incontestable. Son meilleur tableau représente *Apollon jouant du violon et entouré de Minerve et des Muses.* Il est signé *Bar. Sprangers, f.*

Il ne faut pas confondre Jean van Achen avec un autre Jean van Acken, postérieur de cent ans, graveur hollandais qui a laissé plusieurs planches d'après Saftleven. Le nôtre, celui de l'école de Prague, signait ses œuvres d'un monogramme formé d'une H (Hans-Jean), dans laquelle s'inscrivent un A et un V. Joseph Heinz, le troisième personnage de cette trinité, avait pour monogramme une H dont le premier jambage est enroulé d'un O et le second d'un E.

Jean Rottenhamer est un adepte de l'école de Prague. On connaît en France ce maître qui, avec Henri van Balen, a *étoffé* les paysages de Breughel de figures d'une touche polie et dure comme de l'ivoire et d'une couleur éclatante. Nous pouvons passer rapidement devant la *Naissance du Christ*, le *Jugement dernier*, le *Massacre des Innocents*, le *Combat des Centaures et des Lapithes* et deux ou trois autres peintures sur cuivre.

On rencontre rarement des œuvres de Jean Kupelzki ailleurs qu'en

Allemagne. Le livret le fait naître en Hongrie en 1667 et mourir à Nuremberg en 1740. Les deux tableaux du Belvédère, *Une Grande Dame et son Fils*, et son propre portrait où il s'est représenté assis, tenant ses pinceaux d'une main et sa palette de l'autre, se ressentent de l'influence de Largillière. Le dernier est signé tout au long *Jean Kupelzki pinxit, 1706*.

Il faut bien citer les deux portraits de Balthazar Denner placés dans le *Cabinet vert*, et passant, hélas! pour ses chefs-d'œuvre : *Une Vieille Femme vêtue d'une robe de soie orange, Un Vieillard vêtu d'une pelisse rouge-brun*. Ce dernier est signé : *Denner fecit, 1726*. Perdre un temps considérable à transcrire minutieusement toutes les stries de la peau, tous les poils de la barbe, toutes les irradiations de la prunelle, ce n'est pas faire de l'art, c'est exercer sa patience. En se livrant à de pareils jeux de casse-tête, Denner pensait sans doute saisir la nature sur le vif. Il s'est trompé. Il a passé des mois, on dit même des années, à représenter des personnages parfaitement morts, qu'en huit jours Raphaël ou Léonard, Van Dyck ou Titien, Velasquez ou Rigaud, animaient d'une vie immortelle.

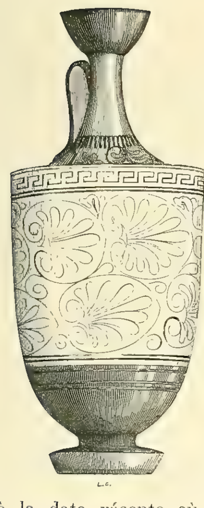
Jean Victor Platzer (1704-1767). Je ne cite ce nom que pour mémoire et parce qu'il est complétement inconnu en France. Les deux tableaux du Belvédère : *Réunion joyeuse, Joueurs de cartes*, indiquent un imitateur de Pater ou de de Bar. Mais quel imitateur! C'est fort triste. Le musée de l'Ermitage possède les deux moins mauvais tableaux de Platzer.

L. CLÉMENT DE RIS.

(*La suite prochainement.*)



VASES PEINTS DE LA GRÈCE PROPRE



La *Gazette des Beaux-Arts* a donné il y a quelques années[1], au moment où fut apportée en France la collection Campana, une suite d'études sur les vases peints due à un des savants qui font autorité en ces matières. Collaborateur de Panofka et de Charles Lenormant, ami de Gerhard et d'Otto Jahn, assez heureux pour avoir vu pièce par pièce la plupart des musées de l'Europe et nombre de collections importantes qui sont souvent passées par ses mains pour qu'il en fît le catalogue, M. le baron de Witte est arrivé depuis longtemps à cette sûreté de connaissances qui fait qu'on ne saurait être en désaccord avec lui sans éprouver de vifs scrupules. L'exposé qu'il a donné dans ce recueil même de la science des vases marquait donc aussi exactement qu'il était possible de le faire l'état de ces études à la date récente où il écrivait.

Les vases qu'on trouve en Italie sont bien connus; ceux qui ont été conservés par les nécropoles de la Grèce le sont à peine. Les céramiques des colonies ont fait l'objet de nombreux travaux; celles des métropoles, si on excepte les ouvrages de Stackelberg, de M. Conze et quelques mémoires, n'ont été que rarement étudiées. Pour comprendre combien elles

1. 1862-1865, articles réunis en un volume sous ce titre : *Études sur les vases peints*, Paris, 1865.

sont peu représentées dans nos collections, il suffira de dire que tel musée célèbre de l'Europe ne possède pas dix vases qui aient été découverts en Grèce. Il est cependant certain que négliger les céramiques de la Grèce, c'est s'exposer à bien mal comprendre celles de l'Italie; les premières ont servi de modèles aux autres; entre ces deux grandes classes d'œuvres d'art les rapports sont étroits : c'est vers la Grèce d'abord, vers l'Orient ensuite qu'il faut remonter pour éclairer une foule de problèmes, et parmi ces problèmes beaucoup sont de premier ordre.

Cette nécessité commence à être bien comprise. Les céramiques de la Grèce propre viennent de faire l'objet de deux ouvrages dus à des savants qui ont encore l'âge des voyages, M. Heydmann et M. Benndorf. Je me suis proposé aussi depuis longtemps de répondre, autant qu'il me serait possible, au vœu que forment tous les archéologues de voir enfin un livre spécial consacré aux vases grecs. J'ai été aidé dans cette tâche par un artiste qui sait respecter la beauté antique et la reproduire sans l'altérer, M. Chaplain, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Quelle que doive être la valeur de la collection de dessins inédits que nous avons formée d'après les vases attiques, béotiens et corinthiens [1], le mouvement qui porte l'attention des savants vers les céramiques grecques est évident; on peut déjà en reconnaître les effets. Plusieurs des résultats que ces études encore nouvelles ont produits n'intéressent pas seulement les archéologues de profession, ils méritent d'être connus de tous les amateurs éclairés.

La *Gazette* a pensé qu'ils devaient être résumés sommairement pour ses lecteurs, qui pourraient ensuite recourir aux ouvrages destinés surtout aux érudits.

I.

Une des questions les plus importantes que comporte l'étude des vases peints est celle de savoir dans quelle mesure les céramistes d'Italie ont imité les œuvres de la Grèce propre; dans quelle mesure aussi ce pays a importé en Italie et en Étrurie ses propres produits. Sur ce sujet, les opinions les plus contradictoires ont été émises et ont trouvé de savants défenseurs. Otto Jahn, dans le *Catalogue de la Collection du roi Louis*, n'hésite pas à dire que tous les vases qu'on trouve en Italie proviennent de la Grèce et même de l'Attique. Il excepte seulement quelques fabrica-

1. Ouvrage que publie en ce moment la maison Didot, sous ce titre : *Les Céramiques de la Grèce propre*, 2 vol. grand in-4°, accompagnées de 100 planches gravées par M. Jacquet.

tions relativement récentes de la Pouille et de la Calabre. Une assertion aussi étrange étonne de la part d'un des hommes qui ont le mieux connu l'antiquité.

Le problème est difficile. Il est évident que les types des vases italo-grecs et ceux des vases grecs[1] sont souvent identiques; que les sujets représentés sont les mêmes, que les procédés d'exécution n'offrent que peu de différences. On remarquera que ces observations s'appliquent aussi aux médailles, qui cependant n'étaient pas frappées dans un atelier unique, mais sans doute aucun dans un grand nombre de villes. L'uniformité des sujets peut s'expliquer par l'identité de croyances communes aux villes grecques. Un procédé une fois découvert dut se répandre rapidement; les artistes, du reste, passaient sans cesse des métropoles dans les colonies; les relations étaient continuelles entre tous les États helléniques. On n'a qu'à voir aujourd'hui, dans le Levant, avec quelle facilité les *caïques,* en apparence si imparfaits, entreprennent des voyages de long cours. Le bateau grec fut de bonne heure suffisant pour les traversées qui nous paraîtraient imprudentes. L'archéologie démontre chaque jour davantage combien les échanges furent fréquents entre les cités helléniques de l'Italie, du Pont-Euxin, de la côte asiatique et de toute la mer intérieure. Si la similitude des procédés et l'identité des sujets ne peut être un argument, on pensera que l'analyse des terres doit donner des renseignements précis. Cette analyse est délicate; les résultats auxquels on arrive, lors même qu'on s'applique avec soin, ne sauraient toujours nous satisfaire. Dans un même pays, la différence des terres est souvent sensible; le degré de cuisson, les moindres changements dans le détail de la fabrication peuvent induire en erreur. Il est probable qu'avec le temps cette étude chimique permettra d'arriver à des conclusions précises; mais cet examen, malgré les efforts de M. le duc de Luynes, n'a encore été tenté que d'une façon très-imparfaite. Dans ces conditions, il ne reste à l'archéologie qu'un parti à prendre : recueillir en Grèce et en Italie les signatures d'artistes, constater celles qui sont communes aux deux pays.

Jusqu'à ces dernières années, nous possédions une riche série de signatures lues sur des vases qui avaient été découverts en Italie; nous n'avions que quelques noms conservés par des poteries d'origine grecque. Plusieurs archéologues émirent l'opinion que les fabricants d'Italie multipliaient les signatures pour tromper les acheteurs et donner à leurs pro-

1. Par vases italo-grecs j'entends les vases découverts en Italie, *quel que soit le pays où ils aient été fabriqués;* par vases *grecs,* les vases trouvés dans la *Grèce propre.*

duits la valeur qu'on attachait aux ouvrages de provenance hellénique. La vérité était plus simple. Nous connaissions très-peu de vases trouvés en Grèce, et par suite très-peu de signatures lues sur ces vases. Quand l'attention des savants s'est appliquée à décrire les poteries que renferment en Grèce les collections privées et publiques, on a été surpris de voir avec quelle rapidité se multipliaient les signatures d'artistes.

Si on consulte les catalogues de noms d'artistes publiés en 1848 par M. de Witte, en 1859 par M. Brunn, on n'y trouve que six noms lus sur des vases de provenance grecque. Aujourd'hui, grâce surtout aux travaux de MM. Heydemann et Benndorf, ce nombre est porté à seize. J'en donnerai la liste, qui n'a pas, que je sache, été encore publiée d'une manière complète.

VASES A FIGURES NOIRES.

1° Charès; — 2° Chiron; — 3° Ergotimos; — 4° Exékias; — 5° Néarchos; — 6° Skythès; — 7° Timonidas; — 8° Tléson, fils de Néarchos; — 9° Pasias; — 10° Chélis; — 11° Nicosthènes; — 12° Pamédès [1].

VASES A FIGURES ROUGES.

13° Hégias; — 14° Hilinos; — 15° Psiax; — 16° Xénophantos [2].

Le nom de Chiron est incertain, la conservation du vase qui le porte n'étant pas suffisante. Le nom de Pamédès figure sur un vase dont l'importance nous est inconnue. Je crois, avec M. Stephani, qui a publié l'aryballe de Xénophantos, que ce céramiste a dû passer une partie de sa vie dans le Pont-Euxin, où il avait un atelier; enfin l'inscription de Pasias, malgré les efforts de M. Benndorf, peut encore laisser place à quelque doute. Si nous négligeons ces quatre noms d'artistes, pour n'admettre dans notre raisonnement que des données certaines, il nous reste douze noms. Six d'entre eux se lisent sur des vases découverts en Italie :

1° Ergotimos; — 2° Exékias; — 3° Néarchos; — 4° Tléson; — 5° Chélis; — 6° Nicosthènes.

Si on compare les produits qui sont signés des mêmes noms et qui ont été trouvés à la fois en Grèce et en Italie, on pourra affirmer avec certitude que ces poteries proviennent des mêmes ateliers. J'ai fait cette

1. Ce dernier nom d'après la lecture de M. Heydemann.

2. A cette liste il faut peut-être ajouter Kittos, de Witte : *Notes sur quelques amphores panathénaïques*, 1868, p. 7.

comparaison en détail dans un mémoire auquel on me permettra de renvoyer[1].

Ce chiffre de seize signatures pourra paraître d'abord peu élevé; il est facile de comprendre qu'il n'a rien de surprenant. M. Birch, dont les calculs me paraissent préférables à ceux de Charles Lenormant, parce qu'ils prennent pour base les inventaires des grandes collections publiques et privées, estime que le nombre des vases peints aujourd'hui connus est d'environ 20,000. Le musée qui possède la plus riche suite de vases grecs, celui d'Athènes, ne donnait, au mois de juin 1872, que 1,328 numéros; encore dans ce total comprenait-on une longue série de poteries sans figure et de peu d'importance. En admettant le chiffre de 4,000 pour tous les vases qui proviennent certainement de la Grèce, on serait au-dessus de la vérité. Il me suffira de remarquer que le Louvre n'en possède pas plus d'une vingtaine. Il y aurait donc, au minimum, cinq fois plus de vases italo-grecs que de vases grecs. Les vases italo-grecs ont donné soixante-quinze signatures différentes, les vases grecs en ont donné seize, c'est-à-dire *que, toute proportion gardée, les signatures sont plus fréquentes en Grèce qu'en Italie.*

Maintenant si le jour où on commence à rechercher avec soin les signatures en Grèce on arrive pour premier résultat à démontrer que sur douze signatures certaines six sont communes à la Grèce et à l'Italie, il faut reconnaître que le commerce des vases était continu. Quant au centre de fabrication, il n'est guère possible de le placer dans les colonies plutôt que dans les métropoles, surtout quand il est certain que les origines de la céramique sont en Orient d'abord, en Grèce ensuite, et l'importance de l'exportation grecque devient aussitôt évidente. De nouvelles recherches ne feront que la mettre davantage en lumière.

Nous avons voulu nous en tenir aux données dont la certitude ne laisse place à aucune discussion. Il nous eût été facile d'ajouter à la liste qu'on vient de lire des noms qui selon nous doivent y trouver place : ainsi celui d'Euchéros; ce potier était fils d'Ergotimos; Ergotimos travaillait en Grèce. Supposer que le fils reprit l'atelier de son père est à peine une hypothèse. Les produits d'Epiktétos, qui sont familiers à tous les archéologues et qu'on peut reconnaître lors même qu'ils ne sont pas signés, se sont trouvés en Crimée, en Étrurie, dans le royaume de Naples. Plutôt que d'imaginer des relations de commerce entre Vulci et Panticapé, il est naturel de supposer que la fabrique d'Épiktétos était en Grèce,

1. « Les Vases peints de la Grèce propre » ; *Journal des Savants*, 1872, 1873. On trouvera dans ce mémoire les renvois qu'il était inutile de multiplier ici.

qu'elle exportait ses produits dans le Pont, dans l'Adriatique et dans la mer Tyrrhénienne. On peut affirmer qu'on trouvera tôt ou tard en Grèce la signature de ce céramiste.

Les œuvres grecques et italo-grecques signées des mêmes noms sont surtout des poteries à figure noire et de style ancien. Ce fut en effet aux origines que les exportations furent le plus fréquentes. J'admettrais volontiers qu'à l'époque de la peinture rouge elles diminuèrent beaucoup; les fabriques de la Pouille, de la Calabre et de tout la Grande-Grèce ont eu alors une importance que reconnaît Otto Jahn lui-même. De bonne heure aussi sans doute à côté des vases d'importation on trouva dans le commerce les œuvres des céramistes italiotes; mais ce qui est incontestable, c'est qu'au VIe et au Ve siècle les Grecs transportèrent dans leurs colonies italiotes une grande quantité de poteries qui servirent de modèles aux artistes de ce pays. Ce fait, que MM. de Witte et Charles Lenormant soupçonnaient, il y a déjà longtemps, comme on le voit dans l'introduction à l'*Élite des monuments céramographiques*, est aujourd'hui démontré par des preuves positives. C'est là une des nouveautés les plus importantes qui aient été acquises dans ces dernières années à la science des vases peints.

II.

On répète souvent que les vases italo-grecs sont en général des œuvres d'art plus parfaites que les vases grecs. Il est cependant peu probable que les colonies aient fabriqué des chefs-d'œuvre et que les métropoles se soient contentées de peintures médiocres. La rareté des vases grecs a seul permis à ce paradoxe de trouver quelque créance. Le nombre des vases remarquables est plus grand en Italie qu'en Grèce, pour la raison même qui fait qu'on a trouvé jusqu'ici en Italie plus de signatures de céramistes qu'en Attique ou à Corinthe. Toutes les fois qu'on veut comparer les produits des deux pays on oublie combien peu d'exemplaires représentent les céramiques grecques dans nos collections.

Les vases de style corinthien ou oriental qu'on trouve en Grèce sont de tous points semblables à ceux qu'ont donnés les nécropoles de Vulci ou de Cæré. Les belles peintures à figures noires ne se trouvent que par exception en Grèce; mais on en rencontre des spécimens qui ne le cèdent en rien à ceux des plus riches musées de l'Europe. La société archéologique d'Athènes possède une amphore, découverte au cap Kolias; elle a



ŒNOCHOÉ DE STYLE ATTIQUE

(Collection particulière à Athènes.)

été publiée par M. Conze[1]; on y voit une exposition funèbre. L'Italie n'a rien de plus beau pour la gravité simple et l'élégance sévère. Nous y reconnaissons encore l'ancien style, mais l'artiste a déjà toute la force, toute l'habileté d'une époque qui arrive à la perfection. La scène est composée avec une entente qui ajoute encore à l'expression de tristesse religieuse empreinte sur les figures. Ce monument marque le plus haut point où l'art de la peinture noire sur fond rouge se soit élevée. Ainsi c'est en Grèce qu'il faut chercher le chef-d'œuvre de la peinture noire. Quant aux peintures qui sont belles sans atteindre à ce haut mérite, M. Benndorf vient d'en publier de remarquables spécimens. Je citerai en particulier deux fragments représentant des guerriers nus, et surtout un quadrige près duquel est inscrit le nom d'Achille[2].

Bien que l'amphore du cap Kolias reste jusqu'ici un monument auquel on ne saurait rien comparer en Italie, on peut dire que les vases à figures noires présentent en Italie et en Grèce les mêmes caractères. Pour les poteries les plus récentes, qui datent surtout du IVe et du IIIe siècle, la Grèce offre des styles particuliers, et ici il est facile de voir que les céramiques des deux pays deviennent de plus en plus indépendantes les unes des autres. Ce qui distingue pour cette époque les belles œuvres athéniennes, c'est une délicatesse, une grâce, que les artistes italiotes n'atteignent pas. Les sujets sont d'ordinaire ceux qu'on retrouve à Nola, en Étrurie et dans la Pouille; souvent aussi pour un observateur peu attentif les différences d'exécution sont peu sensibles. Qu'on y regarde de près; le vase grec, le vase athénien surtout, suppose une légèreté de main, une distinction et une finesse de goût, parfois même un esprit qui sont des qualités parfaites. Ce sont là vraiment des œuvres *attiques*, dignes de cette ville où on sentait, selon le mot d'un ancien, « un souffle toujours vivant de jeune beauté ».

La gravure de la page précédente représente un de ces vases de style attique, une *œnochoé;* le fond est noir, les figures sont rouges. La scène se passe dans l'intérieur du gynécée. Des vêtements sont rangés sur une planchette munie de pieds et suspendue au plafond par trois attaches, une femme tient une sorte d'aiguière et se baisse pour verser de l'eau. Une autre femme debout semble parler à la première. A droite est un siége sur lequel on remarque une tunique brodée et une longue tunique transparente. Ces vêtements sont tout à fait semblables à ceux que porte le personnage de gauche. Un jeune éphèbe complète la représentation. On

1. *Annales de l'Institut archéologique,* 1864, et planches, tome VIII.
2. *Griechische und sicilische Vasenbilder.* 1re livraison.

remarquera la richesse des costumes qui n'empêche pas la scène d'être très-simple; le soin avec lequel les détails sont traités sans nuire à l'effet de l'ensemble, qualités qui sont la marque du goût le plus pur. Quelques ornements sont indiqués par des reliefs et avaient sans doute reçu de petites feuilles d'or. Si brillante que fût l'imagination de l'artiste, il



FRAGMENT D'UNE SCENE DIONYSIAQUE

(Aryballe de style attique découvert à Æxone; collection particulière à Athènes.)

s'est borné à trois personnages; les deux figures principales se font face l'une à l'autre, et pour que la symétrie soit parfaite, un éphèbe et un motif accessoire se correspondent à droite et à gauche; la scène est exactement divisée en deux parties.

Nous reproduisons, à côté de ce tableau, un fragment emprunté à une scène dionysiaque. Le vase est un aryballe découvert en 1872 à Æxone. Le sujet représenté sur ce monument a été reproduit souvent, mais ici

le chœur de Dionysos est plus complet; près de chacune des Bacchantes l'artiste a écrit un nom; enfin et surtout la variété, l'élégance, l'expression des poses, la grâce spirituelle et charmante de toute la composition, font de cette peinture une œuvre exquise. La scène compte treize personnages. Au milieu du tableau, une des femmes du chœur de Dionysos, Phanopé, Φανοπε, danse en levant les mains; elle est le centre vers lequel regardent à peu près toutes les figures. A gauche, Periclyméné, Περικλυμενε, assise, joue du tympanon; Makaria, Μακαρια, est couchée sur le gazon; Anthé, Ανθε, se tient sur un tertre élevé; Silénos, Σιλενος, vient de se réveiller et se soulève sur les mains; Kisso et Chrysis, Κισσο, Χρυσις, l'une tenant un thyrse, l'autre deux torches, paraissent ne pas faire attention à la danse de Phanopé et s'entretiennent entre elles. A droite, Nymphé, Νυμφε, soutient Naia, Ναια, dont les forces sont épuisées par cette fête; Dionysos, Διονυσος, jeune, assis sur une petite élévation, la poitrine nue, le reste du corps enveloppé dans une vaste draperie, préside le chœur des Bacchantes. Près de lui est Komos, Κωμος; Choro, Χορω, repose à terre, les mains placées derrière la tête; Kalé, Καλε, debout, s'appuie sur un tertre et paraît réfléchir. L'artiste a voulu diviser le tableau en deux parties exactement symétriques; l'unité de la scène est évidente, mais la variété y frappe aussi dans les moindres détails; il n'y a pas dans cette composition deux attitudes qui se ressemblent; les sentiments qu'expriment les poses sont aussi tous différents; la dignité du jeune Dionysos, la gravité naïve de Komos, la nonchalance de Choro, la réflexion de Kalé, l'ivresse de Naia, la bonté de Nymphé qui vient au secours de son amie, la curiosité comique de Silénos, le calme et la dignité d'Anthé, le bonheur tranquille de Makaria, l'enthousiasme de Phanopé, les préoccupations religieuses de Chrysis et de Kisso, qui semblent représenter ici le caractère sacré des mystères de Dionysos : l'artiste a su rendre toutes ces nuances dans une composition où aucun détail n'est indifférent. Les personnages sont couronnés de lierre; on remarque de petits reliefs qui avaient reçu autrefois des feuilles d'or. Je ne connais pas de représentation du chœur de Dionysos qui soit d'un plus pur atticisme.

Le musée de Naples possède, dans la *Raccolta Cumana*, un aryballe qui ne ressemble à aucun autre des vases de cette riche collection. Il représente le combat des Athéniens et des Amazones[1]. M. Fiorelli, qui l'a découvert lui-même dans les fouilles exécutées pour le prince de

1. Heydemann : *Die Vasensammlungen des Museo nazionale zu Neapel,* Collection de Cumes, n° 239.

Syracuse, ne pouvant le comparer à aucune autre poterie trouvée en Italie, avait émis l'opinion que ce vase était athénien. Cette conjecture est très-juste. Le vase des Amazones est évidemment pour moi de la même fabrique que celui du chœur bachique. Le noir du fond, les détails du



ŒNOCHOÉ DE LA COLLECTION FINLAY A ATHÈNES.

dessin, la nature des reliefs, l'indication du sol par des petites lignes sur lesquelles s'élèvent des fleurs, tous les détails enfin de l'exécution ne me laissent aucun doute sur ce point. L'œnochoé que nous avons décrite plus haut ne sort peut-être pas des mêmes mains, mais elle est du même pays.

La gravure qui termine cet article reproduit un tableau peint sur une

œnochoé inédite de la collection Finlay, à Athènes[1]. Ce vase ressemble beaucoup, pour l'exécution, à celui qui représente une scène d'intérieur, bien qu'il soit d'un travail moins fini, moins élégant. La Minerve est d'un très-beau style; on remarquera la disposition du casque, la nouveauté de l'ex-voto dédié par Tisias, Τισίας ἀνέθηκεν. Cette représentation était jusqu'ici sans exemple; il faut l'expliquer, je crois, par le culte d'Athina Hephaistia, dont les monuments commencent à devenir assez fréquents et qui donnait lieu à des jeux publics[2]. L'inscription ΣΩΦΑ [νης]? suivie de l'épithète ordinaire ΚΑΛΟΣ, indiquerait simplement dans ce cas, selon l'usage, le nom du possesseur.

Ces quelques exemples prouvent déjà qu'on rencontre en Grèce des vases aussi parfaits que ceux de l'Italie, mais parfois d'une beauté toute particulière. Nous continuerons ce rapide examen en choisissant surtout des œuvres dont la fabrication soit propre à l'Attique. Elles montreront quels riches sujets les céramiques de la Grèce offrent à l'archéologue et à l'artiste, combien ces études sont faites pour les passionner.

DUMONT.

(*La suite prochainement.*)

1. M. Benndorf, page 19, fait mention de ce vase, qu'il n'a pas encore publié. Voyez aussi *Journal des Savants*, 1872, p. 807.

2. Sur ce culte, voyez Pervanoglou, *Arch. Zeit.*, 1870, p. 41, et la plaque publiée par Bröndsted, *Voyage dans la Grèce*, II, n° XLII.



M. VITET



Où sont-elles ces plumes vaillantes et agiles qui ont soutenu pendant trente ans, encouragé et dirigé ce grand mouvement intellectuel que l'on a quelque peu rapetissé sous le nom de *romantisme,* mais qui en réalité fut une véritable renaissance et le plus vigoureux essor des connaissances humaines qu'il y ait eu depuis le XVIe siècle? Où sont-ils ces esprits fins et cultivés, ces maîtres en l'art de juger : Nodier, Ampère, Gustave Planche, Cousin, Mérimée, Sainte-Beuve et tant d'autres moins illustres? Hélas! nous les voyons disparaître un à un, et, pour ne parler que de la critique d'art, l'année 1873 marquera par deux vides cruels et qui ne seront pas de sitôt comblés : après Théophile Gautier c'est Louis Vitet. Tous deux ils ont exercé, par des voies et dans des sens absolument différents, une influence considérable sur le goût de leurs contemporains. L'un,

le journaliste militant, champion toujours prêt à rompre une lance en faveur de la jeune école, l'apôtre éloquent, nous dirions volontiers l'inventeur, de Delacroix, de Decamps et de Théodore Rousseau, le poëte-peintre étincelant du *Voyage en Espagne,* après avoir épuisé toutes les formes du succès, après avoir reçu toutes les palmes, sauf celle de l'Académie, s'éteint doucement dans la pauvreté, presque dans l'abandon; l'autre, le critique influent de la *Revue des Deux Mondes,* l'ancien conseiller d'État et inspecteur général des monuments historiques, le vice-président de l'Assemblée, tombe brusquement frappé dans tout l'éclat de sa carrière, au faîte de la fortune et de la considération.

Nous ne savons si M. Vitet prisait plus en lui-même l'homme politique que l'écrivain : cela est probable. Mais, au fond, l'homme politique, malgré toutes ses qualités d'intégrité et de droit jugement, nous importe peu, et si nous y pensons, c'est pour regretter tout ce que les obligations absorbantes de sa vie publique nous auront fait perdre de travaux littéraires excellents. C'est par eux seuls, d'ailleurs, c'est par ses études critiques sur l'histoire de l'art qu'il vivra. C'est par eux qu'il a conquis une place si honorable parmi les illustrations de notre temps. Le souvenir de l'homme politique s'effacera, celui de l'écrivain supérieur du *Rapport sur les monuments historiques de l'ouest de la France* restera pour marquer le niveau le plus élevé de la critique contemporaine.

Nous ne voulons donc et ne pouvons voir ici que le critique d'art, l'homme de goût, le juge érudit et délicat que la France vient de perdre.

M. Vitet était né à Paris le 18 octobre 1802. Il s'était d'abord destiné à l'enseignement et était entré, en 1819, à l'École normale, où il fut un instant professeur. Il puisa certainement dans ces premières et fortes études ce style nerveux et élégant, lumineux et flexible, toujours clair et saisissant dans l'exposition de l'idée, qui le servit si bien dans toutes les heureuses occasions de sa carrière; mais il ne paraît pas qu'il eût pour le professorat une vocation bien décidée, car il fit ce que firent plus tard les About, les Taine et tous les *normaliens,* il se jeta résolûment dans le journalisme. Il entra dans cette fameuse rédaction du journal *le Globe,* auquel les circonstances politiques et le courant des idées nouvelles prêtèrent une si grande importance et un si vif éclat. Comme M. Duchâtel et M. de Rémusat, il dut à la notoriété de ce journal une bonne partie de sa fortune à venir. Là se groupèrent ceux qu'on appelait en politique les doctrinaires; et, lorsque la révolution de Juillet porta aux affaires la rédaction du *Globe* et les doctrinaires, M. Vitet, puissamment soutenu par l'amitié du comte Duchâtel, fut mis par M. Guizot à la tête d'un service que réclamait l'opinion du public éclairé et qui fut en quelque

sorte créé pour lui : il fut nommé inspecteur général des monuments historiques.

Pendant son passage à la rédaction du *Globe*, il s'était signalé par quelques études historiques sur le XVIe siècle, écrites sous une forme dramatique et vivante et qui eurent au moins le mérite de mettre à la mode, pour le roman et pour le théâtre, cette époque de notre histoire. Dans *les Barricades* (1826), dans les *États de Blois* et la *Mort de Henri III*, il sut en donner l'image vive et colorée et comme un raccourci saisissant. C'était une préface à la *Chronique de Charles IX* de Mérimée et aux *Huguenots* de Meyerbeer. Là cependant n'était pas sa vraie voie ; il la trouva en écrivant son admirable *Rapport sur les monuments de l'Ouest*.

Il entra ensuite au conseil d'État, dont il fut de 1846 à 1848 l'un des vice-présidents. Il avait été élu député de l'arrondissement de Bolbec en 1834 et s'était montré dès les premiers jours l'un des organes les plus actifs du parti conservateur. En 1845 il était élu de l'Académie française, en remplacement de Soumet, et reçu par le comte Molé, dont le discours fut un chef-d'œuvre de tact et de politesse. Enfin, lors du coup d'État, il fut au nombre des plus malmenés, et ceux qui ont traversé ces tristes jours se rappellent l'attitude ferme et courageuse qu'il eut à la mairie du Xe arrondissement, où il présida un instant les députés chassés par les armes de l'enceinte législative. Rentré dans la vie privée jusqu'à la chute de l'empire, il occupa les loisirs qu'un dieu inclément lui avait rendus, et qu'il supporta d'ailleurs avec une constante dignité, en écrivant à la *Revue des Deux Mondes* ces articles pleins d'élévation et de goût qui en ont définitivement fait le critique d'art auquel nous voulons rendre hommage en jetant sur ses divers travaux un coup d'œil rapide.

Ils ne sont point très-volumineux. En dehors du *Louvre* et de l'*Histoire de l'Académie royale de peinture*, ils tiennent dans quatre petits volumes in-12, de la collection Michel Lévy, où il les a réunis et classés sous le titre d'*Études sur l'histoire de l'art ;* mais le tour donné aux sujets est si délicat, leur choix si judicieux et en même temps si varié, la forme dont il les a revêtus est si également pure et relevée, que ces articles épars, écrits à des époques souvent éloignées, sans autre lien entre eux que le même amour généreux du beau et du vrai et le même culte pour l'idéal, forment dans leur groupement imprévu un faisceau solide et complet : c'est en quelque sorte, par la largeur et la variété des horizons, une esquisse en traits concis et fermes de la marche de l'art et comme un cours de haute critique. Ainsi que l'a si justement remarqué M. Charles Blanc dans les belles lignes qu'il a consacrées dans *le Temps* à la mémoire de M. Vitet, « par ses quatre volumes il a touché à toutes les questions

ou du moins à tous les problèmes qui s'y rattachent, il en a parcouru le cycle entier ». L'architecture, la peinture, l'archéologie pure, l'orfévrerie et les industries d'art, les nielles et les jardins, la musique théâtrale et l'harmonie au moyen âge, tout l'intéresse, tout éveille sa curiosité.

Le début de M. Vitet comme critique d'art est, croyons-nous, un article sur Louis David daté de 1826. Il est de proportions modestes, assez timide d'allures et fait d'opinions courantes, c'est-à-dire avec un peu de ce dédain pour l'école davidienne qui allait être si fort à la mode. Il voit dans David un théoricien vigoureux et hardi plutôt qu'un peintre. Tout en reconnaissant l'ampleur, la noblesse de quelques-unes de ses compositions et ses grandes qualités de dessinateur, il semble ignorer que le peintre du *Portrait de Pie VII* eut à de certaines heures une supériorité de métier, une maîtrise d'exécution que peu d'autres ont possédée au même degré. Mais on sent déjà dans ce début cette préoccupation méticuleuse de la forme qui est une des qualités de son esprit et qui le fera vivre assurément comme écrivain. On y entrevoit l'élévation d'idées, l'atticisme ingénieux, la politesse exquise de ses meilleurs écrits.

De la même année et des trois années suivantes sont quelques articles sur la musique, auxquels il ajoutera plus tard sa belle étude sur les neumes et sur l'harmonie au moyen âge, un petit travail sur les nielles et une délicieuse dissertation sur la théorie des jardins. Tout en rendant justice aux belles ordonnances monumentales de l'art des Le Nôtre, aux grâces aimables et frivoles de ce soi-disant retour à la nature qu'a chanté l'abbé Delille, il prend parti, avec un goût parfait, pour l'éclectisme et le pittoresque, contre les odieuses tortures infligées à la nature, contre les élagages, les architectures végétales et les froides symétries, contre le faux clinquant à la Jean-Jacques, contre les sentimentalités creuses, contre les grottes, les ermitages, les fausses ruines, les faux lacs et les fausses rivières, « les villages sans habitants et les fermes sans fermiers »; il prend parti enfin pour la nature vraie, ordonnée et poétisée, si l'on veut, contre les labyrinthes en buis et les roches en carton peint. Le morceau est charmant, plein de vivacité et de finesse, et l'auteur a la bonne fortune d'écrire à vingt-cinq ans quelque chose où il ne trouvera plus tard ni un mot à retrancher, ni un mot à ajouter.

Dès 1830, ses yeux se tournent plus particulièrement vers l'architecture; il a comme le pressentiment du rôle considérable qu'il est appelé à jouer dans la conservation des monuments de notre art national. Il prélude au célèbre rapport de 1831 par un compte rendu du livre de M. de San Quintino, conservateur du musée égyptien de Turin, sur cette architecture dite bien à tort lombarde, car elle n'est qu'un rameau du

grand arbre romano-byzantin des XIe et XIIe siècles, et par une étude curieuse et colorée, faite dans un sens très-juste, sur les monuments à plein cintre de Cologne, qui sont les types les plus fins du style rhénan. Le résumé que M. Vitet présente du livre de M. de San Quintino est d'un intérêt puissant, et, si nous pouvions élargir la mesure de notre cadre, nous prendrions plaisir à suivre avec lui ces filiations obscures de l'architecture occidentale; nous verrions combien de points sont encore à éclaircir en Italie, surtout du VIe siècle, époque de la construction de Saint-Vital de Ravenne, au XIIe siècle, dans le cours duquel fut commencé le Dôme de Pise; mais nous verrions aussi avec quelle pénétrante sagacité le critique a mis en lumière quelques-unes des inconnues d'un problème où tout était alors à chercher. Certes, nous avons bien marché depuis, mais on est encore étonné de la justesse des conclusions auxquelles, à l'encontre des idées admises, M. de San Quintino et à sa suite M. Vitet se sont arrêtés.

L'année 1831 marque une époque décisive dans la carrière littéraire de M. Vitet et dans l'évolution de son esprit. Le jeune inspecteur des monuments historiques écrit ce rapport sur les monuments de l'ouest de la France qui restera le type du genre. Mérimée, Viollet-le-Duc et tous ceux qui lui succédèrent firent certainement plus que lui pour la conservation effective de nos trésors d'art; mais, ni les merveilleuses études de Mérimée sur le midi de la France, ni les écrits décisifs et complets de M. Viollet-le-Duc, ne doivent nous faire oublier le rapport de M. Vitet, qui eut le grand mérite de venir le premier et de donner le signal d'un mouvement qui devait avoir de si immenses résultats. C'est un modèle d'exposition, aussi loin de la sécheresse administrative que du vague littéraire et pittoresque; en un mot, quelque chose de parfait par le fond et par la forme.

C'est en parcourant cet admirable bassin de l'Oise et de l'Aisne qui a été le berceau de l'*art gothique*, qu'il serait plus équitable d'appeler l'*art français*, c'est en étudiant ces lieux illustres par leurs souvenirs et par les monuments grandioses qui les décorent, Laon, Coucy, Soissons, Amiens, Beauvais, Reims, Braisne, Senlis, Ourscamps, Saint-Leu d'Esserent, Pierrefonds, qu'il se prépara à cette belle monographie de Notre-Dame de Noyon (1844), si complète et si bien ordonnée, si pleine de réflexions inédites et de déductions ingénieuses, qui le place au premier rang des très-rares littérateurs qui ont bien parlé de l'architecture. Il est certain qu'il a été dirigé dans son travail par M. Daniel Ramée, qui lui apportait la compétence exacte de l'homme du métier, mais il est certain aussi que lui seul peut-être pouvait lui donner ce relief de style et cette

logique de disposition qui le rendent si attrayant à lire. Parmi les travaux du même genre, il n'y en a pas de meilleur. Nous estimons particulièrement le chapitre où l'auteur parle des églises à transsepts arrondis. Nous sommes entièrement de son avis quant à l'influence directe que la cathédrale de Tournay, église à transsepts arrondis, a exercée sur Notre-Dame de Noyon. Lors de la construction de cette dernière, la séparation des deux siéges épiscopaux n'était prononcée que depuis sept ans; il est incontestable que l'architecte voulut rappeler à la mémoire du chapitre noyonnais, en témoignage de son ancienne puissance, le souvenir des transsepts magnifiques de la grande église de Tournay.

Ses travaux sur l'architecture et sur les arts qui en dépendent directement se suivent dès lors à intervalles assez rapprochés. Il résume dans des aperçus brillants ses notes sur l'architecture du moyen âge en Angleterre, sur les monuments antiques de la ville d'Orange, — ces deux colosses sans rivaux dans leur genre : le théâtre et l'arc de triomphe, — sur l'architecture byzantine en France, à propos du livre de M. Verneilh sur Saint-Front de Périgueux, sur l'architecture chrétienne en Judée, à propos des *Églises de la Terre sainte* de M. de Vogüé; il étudie enfin les mosaïques chrétiennes de Rome, surtout la noble mosaïque de Sainte-Pudentienne, dans un article de fond, dont il a rassemblé les éléments à Rome même, et qui lui fait le plus grand honneur.

Dans le même temps où il se passionnait pour Noyon, il mettait la dernière main à sa belle étude sur Eustache Lesueur (1841) et écrivait une notice très-remarquée sur l'*Hémicycle* de Paul Delaroche (1842). L'*Eustache Lesueur* est, avec raison, le plus connu des écrits de M. Vitet. Il a mis à sa place, c'est-à-dire au sommet de notre école, entre Poussin et Lebrun, et dans l'humanité entre Racine et Mozart, cette douce et suave figure, ce pur génie du peintre du cloître des Chartreux, des décorations de l'hôtel Lambert et du *Saint Paul à Éphèse*, de celui qu'il appelle et que nous appellerons avec lui le Raphaël français. On le sent épris d'affection irrésistible pour cette âme chaste et religieuse; il l'aime et la fait aimer. Il s'émeut, s'échauffe et vous communique son émotion; son style s'illumine et rayonne. Les dernières pages où il embrasse d'un regard la carrière et l'œuvre de Lesueur forment l'un des morceaux de critique les plus parfaits et les plus élevés que nous connaissions.

A ces travaux sur la peinture il ajouta un éloge d'Ary Scheffer, éloge qui nous semble aujourd'hui bien vif et bien absolu, une critique assez partiale des peintures d'Eugène Delacroix à Saint-Sulpice, et quelques autres articles d'actualité dans la *Revue des Deux Mondes,* jusqu'au jour où les événements le firent rentrer dans la vie politique.

Il voulut donner un pendant à son *Eustache Lesueur*, en écrivant son *Raphaël à Florence* (1850-1862), qui n'est qu'une longue dissertation sur la fameuse fresque de Sant'Onofrio qui venait d'être découverte sous le badigeon. Mais ici nous ne saurions louer sans restriction. Il se trompa sur le compte de cette fresque, disons-le, étrangement, complétement, comme plus tard, en 1863, sur le compte d'un prétendu tableau de Clouet. Il persista dans cette première opinion toute sa vie, il la conserva tranchante et entière. Les bons juges sont aujourd'hui d'accord : la *Cène* du couvent de Florence est d'un artiste de l'Ombrie, très-habile, — très-habile surtout à dessiner les pieds et les mains plutôt que les têtes, qui sont assez insignifiantes et lourdement péruginesques, — du Spagna peut-être, mais de Raphaël, jamais.

M. Vitet fut un heureux de ce monde. Sa sociabilité insinuante, le charme discret et distingué de ses manières et de sa conversation, l'aristocratie naturelle de son esprit, lui créèrent de hautes et solides relations. La fortune l'accueillit en souriant, et les circonstances exceptionnelles de ce temps de renouveau au milieu duquel il débuta le servirent au mieux; mais il est juste de dire qu'il mit au service des circonstances un remarquable talent d'écrivain, une décision, une lucidité et une élévation de jugement peu ordinaires. En politique, il fut libéral et parlementaire, mais profondément conservateur et religieux, d'une religion qui inclina dans les dernières années vers les pratiques de la dévotion. En matière d'art, il resta toujours spiritualiste et plutôt tourné vers l'idéal chrétien que vers l'idéal païen; très-dédaigneux des formes vulgaires de l'art, il fait preuve d'un éclectisme remarquable pour toutes ses manifestations élevées, pour toutes les expressions de la beauté noble. Il admire l'art grec, il en saisit les perfections et les harmonies, il les décrit magistralement; mais, au fond, il l'aime sagement et sans passion. Il réserve ses préférences secrètes, ses enthousiasmes les plus communicatifs, pour l'art chrétien, pour le moyen âge surtout. Dans ce sens, il se montra très-Français, affirma et défendit constamment, ce qui alors n'était pas une vérité indiscutée, la souveraineté artistique de la France sur l'Europe, depuis Charlemagne jusqu'à la Renaissance. Il se déclara un des apôtres les plus résolus de l'art gothique; il ne fut pas le premier, il est vrai, et nous ne devons pas oublier ceux qui le précédèrent : Alexandre Lenoir et ce grand maître de la critique française, Émeric David. Cependant il contribua, plus qu'aucun autre peut-être, à la conservation de nos monuments et de nos richesses historiques; ce sera pour la postérité son titre le plus durable. Pour le reste, il a plutôt fait besogne de critique que besogne d'érudit; il fut comme un vulgari-

sateur et comme un porte-voix très-écouté, plutôt qu'un chercheur et qu'un novateur; et encore, sa critique s'écartait-elle volontairement de l'actualité militante, ou, si elle s'y aventurait, demeurait-elle fort au-dessous de l'autorité redoutable d'un Gustave Planche : elle préférait les régions plus tranquilles du passé. Inférieur à Planche pour juger l'art et les hommes de son temps, il lui reste supérieur par le nerf et la limpidité de son style, par son éclectisme et par ses qualités maîtresses d'exposition et de discussion. Ses quatre volumes de critique seront toujours lus et appréciés comme le plus agréable recueil de pensées sur l'art et l'archéologie, l'enseignement esthétique le plus varié que l'on puisse mettre entre les mains de ceux qui veulent se former le goût.

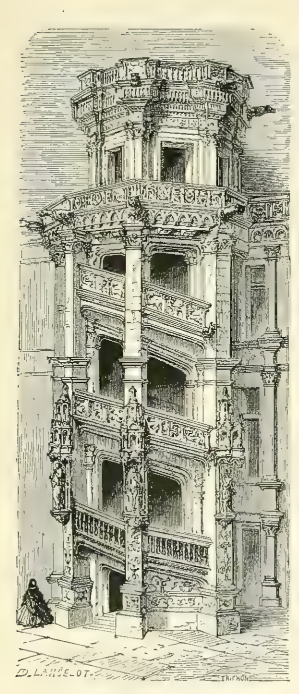
LOUIS GONSE.



CAUSERIE

SUR

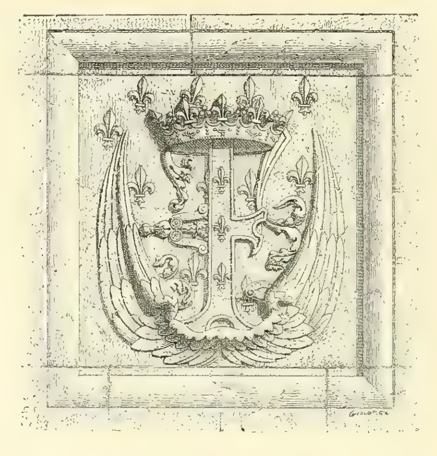
LE CHATEAU DE BLOIS



Favorisée par une agréable situation, la petite ville de Blois présente aux voyageurs qui traversent la vallée de la Loire un des points attrayants de leur itinéraire, en même temps que ses souvenirs et ses monuments fixent l'attention du penseur et de l'artiste. Son nom est lié au mouvement de la Renaissance, aux tentatives de la Réforme, aux luttes de la Ligue, dont il rappelle le plus dramatique épisode. Blois fut souvent, durant le XVIe siècle, le séjour préféré de nos princes; et les nombreux châteaux de son territoire, Chambord, Cheverny, Beauregard, Chaumont, Bury, sont comme autant de postes avancés de la cité royale, autant de témoins de son ancienne importance.

J'ai connu Blois avant les chemins de fer et les travaux de restauration et d'alignement; l'aspect général de la ville n'était guère différent de ce qu'il est aujourd'hui. Seule, la Loire offrait un tableau plus animé : les bateaux à vapeur passaient fréquemment devant les platanes du *Mail;* de longues files de ces barques, à haute voile, qui transportent les vins du Saumurois et les ardoises d'Anjou remontaient la rivière sous l'impulsion des vents d'ouest. La décroissance

de cette navigation a privé la ville d'un élément pittoresque; en retour, l'arrivée actuelle est autrement saisissante qu'à l'époque où la diligence de Paris vous déposait sur le quai, engourdi d'une route de vingt heures. Le même trajet s'effectue maintenant en moins de quatre, et l'on gagne Blois par la hauteur du plateau : on traverse le joli faubourg des Granges; le château déploie sa façade tout émaillée d'azur, de salamandres et de fleurs de lis d'or. — Au delà de la station une brusque déclivité du terrain montre la Loire, pour la première fois, sur une étendue de plusieurs



CHIFFRE DU ROI FRANÇOIS Ier.

lieues; le beau fleuve apparaît dans sa tranquille majesté, contournant, de ses plates et larges ondes, les grèves de sable qu'il entraîne avec lui. — J'ai vu peu de sites où la grande voix du passé, les bruits de l'espace s'unissent d'un plus mélancolique et plus pénétrant accord.

La Révolution trouva le château de Blois déja bien déchu de sa splendeur; les capitaines-gouverneurs nommés par Louis XV et Louis XVI ne daignaient même plus y résider. Heureux quand ils n'imitaient pas leur collègue, M. de Marigny, employant sans scrupule les charpentes de l'aile de Gaston d'Orléans à la construction de son château de Menars! Pourtant ce frère de la marquise de Pompadour était réputé homme de goût. — Quelques familles de gentilshommes pauvres habitaient la vieille demeure royale et l'on comprend que son appropriation à des logis particuliers s'était faite au détriment des décorations intérieures. D'ailleurs

il régnait une indifférence générale pour l'art des âges précédents; mais si les chefs-d'œuvre de nos pères restaient incompris et fort mal entretenus, il ne s'ensuit pas qu'ils fussent systématiquement détruits. — La Terreur rencontra peu de partisans à Blois, et les administrateurs du district voulant épargner les personnes s'en prirent aux monuments : la destruction de tout insigne monarchique sur les façades du château fut donc décrétée; et il ne se trouva pas là, comme à Chambord, un architecte assez intelligent ou assez hardi pour décourager le vandalisme révolu-



SALAMANDRE ROYALE DE LA FAÇADE NORD.

tionnaire par des considérations de budget. On procéda méthodiquement, trop méthodiquement, hélas! — car les chiffres et les emblèmes de Louis XII et d'Anne de Bretagne, de François I[er] et de Claude de France, au lieu de tomber sous les haches et les marteaux de fanatiques maladroits — quelques vestiges seraient restés — furent abandonnés à des hommes du métier, maçons et tailleurs de pierre, qui exécutèrent leur tâche avec une perfection et une conscience toutes professionnelles. — Je tiens le fait de M. Duban lui-même. — Si bien que l'illustre artiste se trouva très-embarrassé lorsqu'il s'agit de rétablir sur la façade nord les ornements disparus. — M. Duban racontait volontiers comment il avait su recourir au daguerréotype alors naissant et au lavage des pierres. Ce dernier moyen lui donna les meilleurs résultats : l'inégale porosité de parties exposées à l'air pendant trois siècles et d'autres grattées depuis

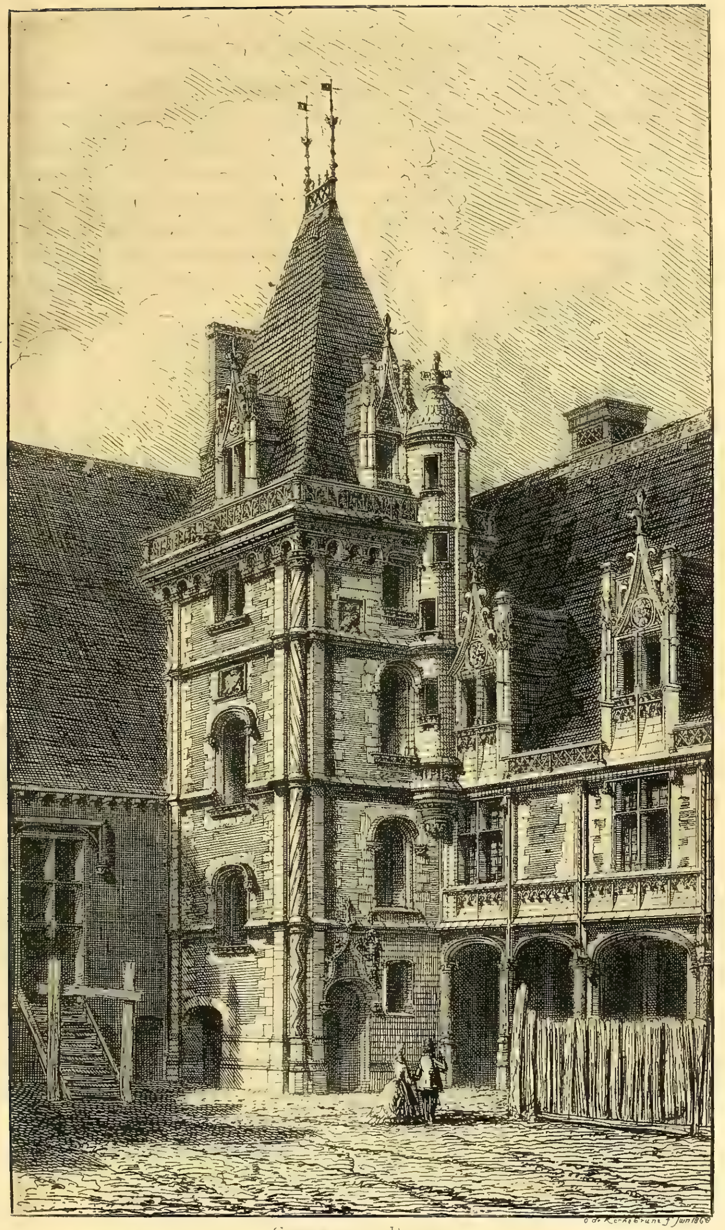
cinquante ans amena, sous l'influence de l'humidité, des différences de ton plus sensibles et l'on put ainsi percevoir les linéaments des sculptures effacées, quelquefois même en prendre des calques. A son tour, l'Architecture possédait ses palimpsestes.

Les dévastations de 1793 n'étaient que le commencement d'une série d'infortunes; le malheureux château de Blois devint un quartier d'infanterie. — Il nous faut rappeler brièvement, tant on a hâte de quitter de si tristes sujets, les transformations que lui avait imposées le génie mili-



CHIFFRE DE LA REINE CLAUDE.

taire. — L'unique entrée se trouve dans le bâtiment construit sous Louis XII; ce passage franchi, on voit à gauche : un corps de logis remontant aux comtes de Blois de la branche d'Orléans; au-dessus, le toit de la chapelle royale, et, très en arrière, une tour du XIIIe siècle sur laquelle Catherine de Médicis avait établi son observatoire astronomique.— Devant le spectateur se dresse l'imposante façade de Gaston; à droite : un petit portique commencé par Henri II, l'aile de François Ier et son escalier célèbre complètent, avec les épaisses murailles de la salle des États et le pavillon d'angle si bien reproduit par M. de Rochebrune, le carré irrégulier de ces divers édifices. — Or la chapelle avait été transformée en atelier de tailleurs et de cordonniers; le bâtiment des comtes de Blois renfermait les cuisines; la vieille tour devenue poudrière était aussi rassurante pour le château que pour la ville; le reste abritait un ou deux

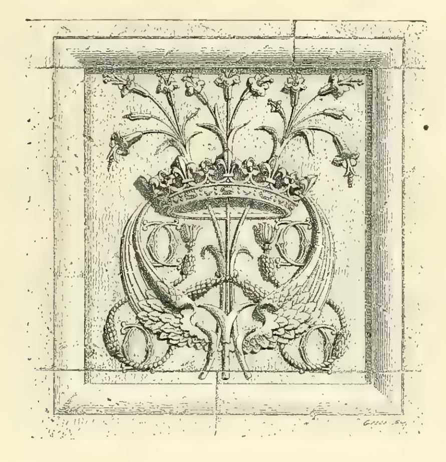


CHATEAU DE BLOIS.



bataillons, tandis que la salle des États tenait lieu de salle d'escrime et de danse ! — Toutes ces ingénieuses dispositions avaient servi de prétexte à des grattages, à d'amples badigeonnages relevés d'inscriptions de caserne : *Salle de police, cantine,* etc., etc. C'était complet.

L'intérieur n'offrait pas un spectacle moins navrant et de moins vives antithèses. Un sous-officier habitait le cabinet de Henri III. Les boiseries sculptées de la salle avoisinant l'oratoire de la reine étaient blanchies à la chaux. Pas une cheminée, pas un chambranle de porte dont les délicates

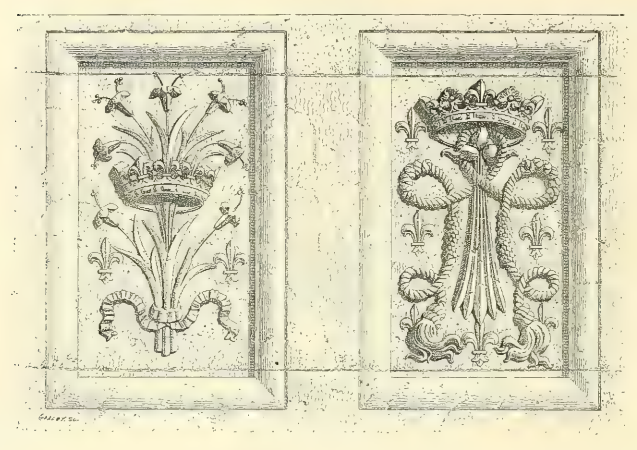


CHIFFRES ET EMBLÈMES DE CLAUDE DE FRANCE.

arabesques ne servissent de but à l'adresse des soldats. Cette inepte manie de destruction, triste apanage de notre race gauloise quand l'éducation ne l'a pas réformée, se manifestait à toute heure et en chaque coin. — Me trouvant un matin dans la cour du château, je ne sais quel appel de clairon fit descendre en hâte une partie de la garnison par le grand escalier de François Ier ; je remarquai que les soldats prenaient plaisir à frapper en passant, du bout de leurs fusils, les sculptures de la porte et le bas-relief qui la surmonte. — Que l'on juge de l'état de ruine du vieux palais après un demi-siècle d'installation militaire !

Enfin, en 1845, sur les instances de la commission des monuments historiques nouvellement fondée, le gouvernement décida la restauration de l'aile de François Ier et obtint des chambres un crédit de quatre cent mille francs. Les mauvais jours étaient passés !

Maintenant le château de Blois revit d'une seconde existence : M. de la Saussaye a raconté excellemment son histoire; M. F. Duban l'a rétabli avec une science et un goût loués de tous. Les travaux intérieurs n'excitent pas toutefois la même unanimité d'applaudissement, et ce serait se méprendre beaucoup que les accepter, sur la foi des cicerone, pour des restitutions authentiques. Jamais, par exemple, la grand'salle n'a été peinte de la sorte et l'architecte s'y est trop abandonné à sa propre fantaisie. Lors de la tenue des États, on se contentait de recouvrir les parois

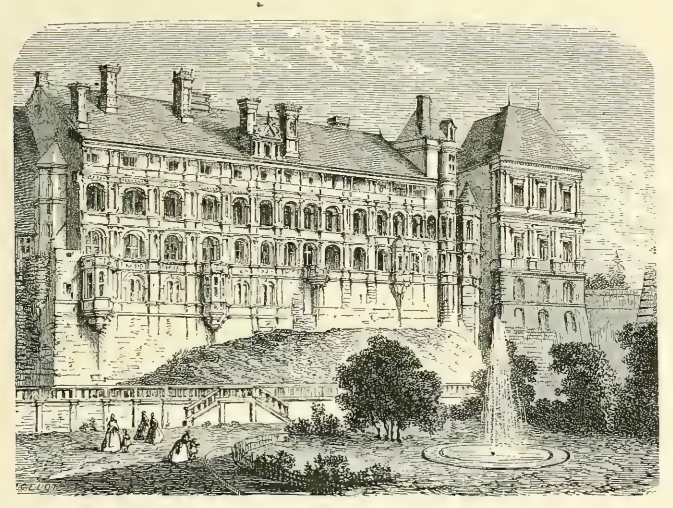


EMBLÈMES DE LA REINE CLAUDE.

de quelques tapisseries volantes; un ton uni eût mieux valu que cette coûteuse décoration si difficile à défendre contre l'humidité des vieux murs. Ne parlons pas de l'escalier qui a remplacé l'escalier détruit de Henri III.

Il en est des monuments du XVIe siècle comme des mœurs du temps, mélange bizarre d'extrême élégance et d'oubli des premières nécessités. Comment expliquer que les portes d'un palais construit pour François Ier, prince de stature colossale, soient à peine suffisantes pour un homme de taille ordinaire ; et comment se figurer la vie de chaque jour d'une cour nombreuse devant la rareté, quelquefois l'absence complète, de certains réduits? Les anciens constructeurs ne semblent nullement s'être préoccupés de ces questions. Les deux appartements royaux, aménagés d'après un plan rudimentaire, forment une enfilade continue, et il est assez probable qu'à part quelques pièces d'usage spécial au souverain le mobilier

et les tentures participaient de cette simplicité. — J'ai su d'ouvriers employés dès le début des travaux que les plus minutieuses recherches amenèrent peu de découvertes. En exceptant les cheminées fort mutilées des grandes salles des gardes, le cabinet de Henri III orné encore de son plafond de menuiserie à caissons de grisaille, et deux salles du logis de la reine couvertes de leurs lambris, tout avait disparu. Sur les maîtresses poutres et les solives on distinguait çà et là quelques traces informes de



CHATEAU DE BLOIS (AILE DE FRANÇOIS I[er]).

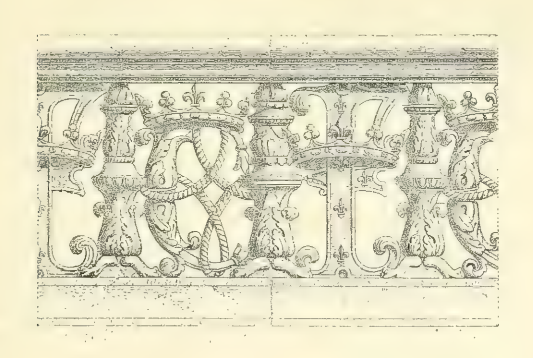
couleur, et le seul document retrouvé fut un estampage en cuivre au chiffre de Henri II que M. Duban a parfaitement utilisé pour l'un des plafonds. Du reste, cette partie des intérieurs est merveilleusement réussie; dans les toiles peintes, l'éminent architecte s'est laissé entraîner par un sentiment personnel plutôt qu'il n'a rencontré toujours le vrai caractère de la Renaissance française. Ajoutons qu'il y a vingt-cinq ans tout était à créer, l'art décoratif était encore à naître pour la génération moderne; quelques erreurs de style étaient donc inévitables et n'infirment point le mérite de l'entreprise. — Les salles sont à la fois luxueuses et froides; pas une effigie des personnages qui les ont habitées, pas un meuble, et, comme nous allons d'un extrême à l'autre, trop de propreté et de règlements. On recommande expressément au visiteur de ne point

s'approcher des tapisseries, de ne point marcher sur les faïences du pavage. Le sol est pourtant fait pour y poser le pied, et ces carreaux assez médiocres de la fabrique de Nevers gagneraient fort à perdre la crudité de leurs tons et leur émail de glace. — Entre la décrépitude d'un monument et sa vieillesse fardée n'y a-t-il pas un état intermédiaire plus favorable à l'évocation de l'histoire? — Quelles que soient les réserves apportées à l'éloge, la restauration du château de Blois demeure un des titres de gloire de M. Duban. Plus tard, mûri par d'incessantes études, son goût se doublait d'impartialité. J'en puis fournir un exemple touchant : — On se rappelle que pour construire le palais qui porte son nom Gaston d'Orléans abattit un édifice du xve siècle, — Androuet Ducerceau nous en a conservé l'aspect, — et l'extrémité occidentale du bâtiment de François Ier; peut-être l'aile entière aurait-elle subi la même destinée si la mort n'eût arrêté le prince. M. Duban, dans tout le feu de son enthousiasme pour la Renaissance, proposa la destruction des travaux de Gaston pour reprendre et continuer l'œuvre de François Ier. « Par bonheur, me disait-il, le ministre rejeta mon projet, et je m'en félicite, car j'apprécie mieux aujourd'hui le genre de mérite de cette architecture qui est de François Mansard, — du *grand* Mansard! » Rien de plus honorable qu'un tel aveu chez un homme au faîte de la réputation et du talent.

Le palais de Gaston ne saurait lutter d'intérêt avec les façades si originales de Louis XII et de François Ier; il est cependant digne d'examen, mais les gardiens négligent trop souvent d'y conduire le public. Le vestibule est superbe; c'est, sans contredit, l'une des conceptions les plus grandioses du xviie siècle, et peut-être l'œuvre capitale d'un architecte dont les constructions ont péri pour la plupart. Il faudrait, avant tout, le désencombrer de l'horrible escalier du génie militaire. Ne serait-il pas possible de donner quelque destination utile au vaste édifice de Gaston? — Dieu merci! la ville de Blois est pourvue de casernes et d'une préfecture; ne dérangeons pas soldats et employés. On parle beaucoup de décentralisation; l'importance économique de l'art commence à être reconnue et l'on admet que nos collections augmentent la richesse publique par le goût qu'elles impriment à certaines de nos industries. — Eh bien, depuis le xiiie siècle nous tenons avec l'Italie le haut rang dans la sculpture moderne; un musée formé patiemment, — comme s'est constitué le musée céramique de Sèvres, — qui réunirait l'ensemble de notre école française depuis les nobles figures de Reims et d'Amiens jusqu'à nos chefs-d'œuvre contemporains, ce musée, dis-je, deviendrait une révélation, même pour beaucoup de nos nationaux. Il serait sans doute préférable que Paris renfermât une semblable collection; malheureusement la dis-

position des salles du Louvre, leurs lacunes, rendent un développement chronologique irréalisable; d'un autre côté, les temps ne sont pas propices et nous avons trop de ruines à réparer pour élever de nouveaux monuments. Mais utiliser un vieil édifice déjà consacré à l'art, grouper lentement à l'aide du moulage les types de notre sculpture dans une ville peu distante de la capitale et visitée, en temps ordinaire, par vingt ou trente mille voyageurs, nous semble présenter quelque côté pratique. — L'intelligente Angleterre montre bien à ses citoyens des reproductions des portes de Saint-Maclou et des tombes de Saint-Denis; la France en a peut-être les creux, mais pas une épreuve. Combien de nos artistes ignorent que le *Godefroy Cavaignac* de Rude est l'égal des plus beaux Verocchio et que l'art des Pisans ne surpasse point les statues de Chartres! Sans refuser un juste tribut de reconnaissance et d'admiration à ces pays desquels nous tenons toute doctrine, il est permis de soutenir qu'après l'étude de l'art grec ou florentin nous pouvons aussi puiser l'inspiration à nos propres traditions locales. Et, pour un tel enseignement, on ne saurait mieux choisir que les bords de cette Loire où florissaient, il y a quatre cents ans, Jean Juste et Michel Columb.

E. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD.



LA GRAVURE AU SALON

I.



La critique des journaux quotidiens consacre un si grand nombre de feuilletons aux tableaux et à la sculpture que c'est à peine s'il lui reste parfois quelques lignes pour signaler les meilleures planches des graveurs. La *Gazette* ne saurait imiter ce laconisme; par amour maternel et par devoir il lui appartient d'étudier attentivement les productions chaque année plus nombreuses et plus remarquables d'un art qu'elle a si puissamment contribué à remettre en honneur; elle a le droit, en effet, de constater avec un légitime orgueil que c'est absolument à sa féconde initiative que l'eau-forte doit sa renaissance et la faveur toujours croissante dont ce genre de gravure, aux séductions si profondément artistiques, jouit aujourd'hui auprès de tous les connaisseurs. Mais grâce au dévouement de son ancien directeur, la *Gazette* exerce aussi sa part d'heureuse influence sur les nobles travaux du burin; en fondant la *Société française de Gravure* « en dehors de toute préoccupation commerciale », M. Émile Galichon, une de ces rares et précieuses natures d'exception qui possèdent au plus haut degré le sentiment, le respect et la passion de l'Art, a puissamment « contribué à encourager et à soutenir en France la gravure, qu'un écrivain contemporain appelait récemment, et à juste titre, le plus français de tous les arts ».

Les exposants étrangers sont peu nombreux; malgré tout le désir de se montrer fort hospitalier, on doit à la vérité de reconnaître qu'ils ne font guère brillante figure. Le burin de M. Frédéric Weber a cru traduire

d'après Luini *la Madona di Lugano,* et d'après Holbein le *Portrait d'Amerbach;* ce serait le cas de rappeler le proverbe italien, car l'artiste suisse n'a réussi qu'à démontrer la monotonie et la mollesse de son procédé; il a certaines qualités de couleur, mais il les applique indifféremment à deux maîtres qui se ressemblent aussi peu que possible, et il ne rend en aucune façon le caractère si tranché de leurs œuvres. M. Joseph Franck, de Bruxelles, est bien moins heureux encore dans sa *Descente de croix;* il est difficile d'être plus terre à terre; on ne se douterait jamais qu'il s'agit d'un des chefs-d'œuvre de Rubens; le dessin si magistral ne se laisse pas plus soupçonner que la toute-puissance du coloris. Rubens avait trouvé dans Bolswert et dans Pontius des graveurs dignes de son génie; on ne paraît guère se souvenir en Belgique de la tradition de ces maîtres glorieux. Si j'attachais la moindre importance aux médailles, je pourrais m'étonner de voir cette récompense de collégiens à laquelle la dignité des artistes aurait dû renoncer depuis longtemps, de voir, dis-je, une seconde médaille accordée à un Danois, M. Lorens Frolich, pour ses étranges et bien faibles eaux-fortes destinées à illustrer un poëme d'Oehlenschlaeger. On a fait à un Russe, M. Jean Pojalostine, la politesse fort peu justifiée de la cimaise, tandis qu'on exilait au troisième étage la *Coupe antique,* le *Collier de la Renaissance* et le *Vase japonais,* charmantes eaux-fortes de M. Lhermitte dont un fusain d'un beau caractère, *la Veillée,* attirait également l'attention des amateurs sérieux. Les quatre *Marines* d'un Vénitien, M. Frédéric de Martens, ne manquent pas d'intérêt, mais pèchent par la sécheresse de la pointe.

La Belgique, la Russie et la Hollande nous dédommagent fort agréablement en la personne de M. Biot, qui a envoyé un spirituel *Portrait de M. Sanford,* de M. Massaloff dont les six Rembrandt du Musée de l'Ermitage, quoique peu variés d'exécution, révèlent un artiste très-heureusement doué, et de M. Charles Storm de Gravesande, un peintre dont les débuts comme aquafortiste méritent tous encouragements; les défauts sont encore nombreux, cela manque de souplesse surtout, mais il y a une somme de qualités natives qui permet de bien augurer de ce jeune homme; il me paraît destiné à marcher fermement de progrès en progrès à l'exemple de ses compatriotes, MM. Maris et Mesdag, qui manient aujourd'hui si habilement la brosse et sont arrivés à se faire une manière de peindre très-personnelle. Ceux-là ont résolûment rompu, comme l'avait déjà fait M. Israels, avec la fade et impuissante école hollandaise de 1830 qui a exercé de si longs et si désastreux ravages dans la libre et virile patrie de Rembrandt et de Frans Hals, des Ruysdael et de Hobbema, de Jan Steen et des Ostade; ils cherchent vaillamment, ainsi

que plusieurs autres de leurs compatriotes, à se rattacher à l'immortelle pléiade des maîtres du XVIIe siècle, les plus indépendants de tous les artistes et les peintres les plus peintres qui aient jamais existé.

Je tiens en trop haute estime les aquafortistes anglais pour oublier M. Horatio J. Lucas; c'est un tempérament : voyez son *Ile Sainte-Hélène, à Venise:* il ne cherche pas un seul instant à être poétique; il ne songe qu'à être réel, et il l'est profondément. M. Lucas, qui s'intitule modestement amateur, est bel et bien un artiste de race. J'ai vu un grand nombre de ses planches; elles sont toutes d'un effet saisissant; on y sent une exactitude voulue qui impose.

Le *Martyre de sainte Juliette et de son fils saint Cyr,* d'après Heim, a été commandé par la Ville de Paris à M. Achille Martinet, qui y a mis la conscience sévère que l'on retrouve dans chacune de ses planches sans y ajouter la souplesse qui lui manque. M. Gaillard n'a pas moins religieusement traité son *Portrait du comte de Chambord;* mais je suis trop fanatique de son talent pour qu'il ne me permette pas de préférer, et de beaucoup, son *Homme à l'œillet* et sa merveilleuse estampe d'après Antonello de Messine. Il en est de même de M. William Haussoullier dont le *Combat,* d'après Léonard, m'est moins sympathique que *l'Adoration des bergers,* d'après Luini, éditée en 1869 par la *Société française de Gravure.* Cette société revendique aussi l'honneur d'avoir commandé *l'Abondance,* d'après la grisaille de Raphaël qui est au Louvre, à M. Adrien Didier, qui a justifié ce choix par le plus éclatant succès. M. Didier vient de conquérir une place au premier rang parmi les graveurs dont l'école française a le droit d'être le plus fière; il a le style, la finesse, l'élégance, la couleur; toutes les fées bienfaisantes se sont donné le mot pour lui prodiguer leurs dons et il a pris à cœur de s'en montrer digne en les développant opiniâtrement par l'étude et en apportant à l'interprétation des maîtres le respect le plus convaincu. On m'assure que la *Société de Gravure* vient de confier à M. Didier de nouveaux travaux; je ne saurais trop applaudir à cette décision.

M. Danguin a beaucoup de mérite, mais son unique envoi de 1872 fait du tort à ses deux portraits de cette année. Il y a un peu de lourdeur dans la *Sainte Barbe,* d'après Palma Vecchio, qu'expose M. Achille Jacquet, un pensionnaire de Rome que je crois néanmoins destiné à faire honneur à son maître, M. Henriquel-Dupont. M. Tony Goutière a un bon *Portrait du duc de La Rochefoucauld* d'après M. Sandoz, dont M. Darodes a beaucoup moins heureusement reproduit un *La Bruyère.* M. Deblois a fait une aimable planche d'après *les Cerises* de M. De Jonghe; M. Alphonse Masson est un interprète fidèle du tableau de M. Chaplin, *le Pigeon*

privé, et M. Eugène Varin dans *le Sommeil de l'Innocence* se montre tout aussi coloriste que M. Michetti, mais, pas plus que son modèle, il n'a souci de la forme.

Je n'ai jamais pu admettre la peinture de M. Lecomte du Nouy, c'est une infirmité qu'il me faut confesser en toute humilité ; on ne s'étonnera donc point si je ne comprends pas davantage son graveur, M. Rapine, qui s'est attaché à traduire *l'Amour qui passe et l'Amour qui reste.*

Les *Terres cuites grecques* de M. Jules Jacquet, d'après les dessins de M. J.-C. Chaplain, sont des illustrations tout à fait distinguées pour l'ouvrage de M. A. Dumont sur *les Céramiques de la Grèce;* de son côté M. Sulpis a habilement gravé pour *les Monuments historiques* une *Vue extérieure de la partie du château de Blois construite sous François Ier*.

Le ministère de l'intérieur, qui avait chargé M. Mazerolle du dessin du *Brevet pour les belles actions civiles,* en a commandé la gravure à M. Léopold Flameng; c'est dire tous les rares mérites de cette œuvre éminemment distinguée. J'admire davantage encore une eau-forte que M. Flameng a entièrement exécutée d'après nature, le *Portrait de M. P. H...*, qui est enlevé de verve, vivant au possible, plein de franchise, de couleur et d'accent.

Les gens d'esprit mettent tout en fête autour d'eux, et c'est fête carillonnée quand à beaucoup d'esprit ils joignent une grande bienveillance. Voici M. Gaucherel ; il est du petit nombre de ces natures si heureusement privilégiées ; il a formé une foule d'élèves dont plusieurs sont devenus des maîtres, et tous professent pour lui la plus chaleureuse sympathie; c'est qu'ils ont appris à l'apprécier, et ils l'apprennent chaque jour davantage, par des services que dicte le cœur tout en paraissant les ignorer ; aussi les disciples d'un tel maître font-ils mieux que le respecter, ils l'affectionnent profondément. Le connaisseur qui étudie son œuvre se sent de son côté promptement conquis ; à peine a-t-il vu dans M. Gaucherel un interprète aussi varié que fidèle des peintres les plus opposés, — il suffira de citer ses planches d'après MM. Ziem et Manet, — qu'il le trouve créateur séduisant dans cette suite de portraits si fins que sa pointe toute barbelée d'esprit, et du meilleur, enrichit chaque année de quelque inspiration nouvelle puisée à la maison de Molière. Cette fois, c'est M. Got, c'est M. Coquelin, que M. Gaucherel immortalise dans leurs rôles de *Maître Pathelin.*

On ne peut guère parler des disciples de M. Léon Gaucherel sans parler des élèves de M. Léopold Flameng. Presque tous ont fréquenté les deux ateliers. M. Rajon a une exposition très-nombreuse, très-importante : les *Portraits de MM. Barbey d'Aurevilly et Soulary* pour l'éditeur

des Parnassiens, un *Fumeur flamand*, d'après M. Meissonier, *L'Étudiant pauvre*, d'après M. Steinheil, et ces beaux *Portraits de sir George Yonge et de Canova*, d'après sir Joshua Reynolds et Jackson, qui font partie d'une de ces deux suites de brillantes eaux-fortes dont furent illustrés les catalogues des deux principales ventes de la saison, celles de la collection Papin et du boulevard des Italiens; elles ont été le signal d'une révolution longtemps désirée des vrais amateurs et que la *Gazette*, qui y a poussé de toute son influence, espère devoir être durable. La pauvreté, — soyons plus qu'indulgents, — des catalogues de l'hôtel Drouot dépasse depuis longtemps toute mesure et constitue un de ces progrès à reculons dont tout homme de goût doit souffrir; il y a bien eu quelques tentatives timides d'amélioration, mais elles sont restées à l'état de tentatives; les illustrations étaient tellement sommaires, grâce au peu de temps accordé aux artistes et à la rétribution forcément très-économique de leurs travaux, que les délicats et les raffinés ne pouvaient faire cas de ces tristes souvenirs et les reléguaient au plus obscur rayon de leurs bibliothèques. Il appartenait au commissaire-priseur qui a le monopole des ventes célèbres et qui est lui-même un amateur très-distingué de prendre l'initiative d'une réforme plus qu'indispensable. M. Charles Pillet, voulant propager l'excellent usage des catalogues raisonnés, a tenu à ce qu'ils fussent enrichis de planches qui, au lieu de donner une idée informe des tableaux, reproduiraient fidèlement les œuvres des maîtres mises en vente et seraient en elles-mêmes une expression complète du talent de chaque graveur. La *Gazette*, à qui il s'est adressé afin d'être certain de ne point faire fausse route, a été fière de pouvoir lui indiquer toute une légion d'aquafortistes qui, il est permis le dire, ont grandi avec elle; il est positif que ce début a dépassé toutes les espérances qu'elle pouvait concevoir et que la majorité des planches est d'une beauté telle qu'elles seront en tout temps vivement recherchées des collectionneurs. Il y a là pour l'eau-forte une nouvelle perspective d'avenir des plus brillantes; il nous semble désormais impossible que l'on en revienne aux anciens errements lorsqu'il s'agira d'une vente de quelque importance. C'est du reste aux artistes à y aider plus que personne en se refusant à produire ces croquis hâtifs qui ne donnaient et ne pouvaient donner de leur talent qu'une idée tout à fait désavantageuse, — pour ne pas dire plus.

M. Charles Courtry n'a, lui aussi, pas moins d'une dizaine de planches dont l'une, de grandes proportions, traduit avec bonheur le tableau de M. Van Marcke, *Landes du bassin d'Arcachon*; la *Femme adultère*, d'après Lucas Cranach, lui fait également beaucoup d'honneur; quant au

Debucourt — *le Juge ou la Cruche cassée,* — ce tableau, vrai bijou du maître, n'est pas rendu d'une manière aussi fidèle ; je n'y retrouve pas toutes les qualités si françaises de l'original unies à cette chaude tonalité qui rappelle les Hollandais du meilleur temps.

M. Le Rat n'a point reculé devant le chiffre treize pour son envoi, et le succès s'est chargé de lui démontrer combien il a raison de ne pas tenir compte d'un sot préjugé; nos préférences sont pour son *Philip Wouwerman,* qui est exquis, son *Millet* d'un beau caractère, et cet excellent portrait d'homme, peint par un Allemand, de l'avis de M. Galichon qui est dans le vrai ; il suffit de se rappeler le chef-d'œuvre de la *National Gallery,* la *Résurrection de Lazare,* pour écarter l'idée de toute attribution à Sebastiano del Piombo ; si grands que puissent être les mérites de ce portrait, la moindre figure du maître que patronnait Michel-Ange a bien autrement d'allure.

M. La Guillermie est représenté par une seule eau-forte, mais elle est capitale ; la *Reddition de la ville de Bréda,* sans nous donner tout à fait Velasquez, est bien dans le sentiment de l'illustre modèle.

L'*Hiver* de Ruysdael, le *Cottage* de Constable et la *Lanterne du château de Saint-Germain-en-Laye, avant la restauration,* grandissent singulièrement le nom de M. Brunet-Debaines dans l'estime des connaisseurs.

M. Lalauze a élégamment traité *le Chant du Calvaire* de M. Bida, et M. Carred se révèle d'une manière fort distinguée dans le *Marchand turc,* d'après un dessin du même artiste.

Deux jeunes femmes font partie de la phalange chaque jour plus brillante des aquafortistes; *Une Rue à Royat* fait honneur à Mlle Marie Duclos, l'élève de M. Gaucherel, et la planche que le ministère de l'instruction publique et des beaux-arts a commandée, pour la *Topographie des Gaules,* à Mlle Marie Louveau, est digne de l'atelier de M. Léopold Flameng que recommande encore un autre disciple qui n'est pas le moins cher au maître : M. François Flameng promet de marcher dignement sur les traces paternelles. Il y a encore M. Vion, dont le *Portrait* d'après Van Eyck a un grand caractère.

Le jury a décerné une troisième médaille à M. Gustave Greux pour ses *Vases chinois,* son *Bouclier* d'après Benvenuto Cellini, et son étonnante planche d'après Van Huysum. Puisque jury de récompenses il y a, c'est bien aimable à lui d'avoir gratifié de ce bon point ce talent si sincère, si coloré, si robuste, si complet. Pour nous, ce jeune homme, — rappelez-vous bien son nom, il ira loin, — est un sous-lieutenant qui, sorti hier de l'école, — d'une excellente école, — a conquis du jour au lendemain, par sa seule vaillance, le grade de colonel ; ce colonel-là peut sans crainte

affronter toutes les commissions de révision des grades. Il passera bientôt général.

Dois-je chercher un peu querelle à M. Boilvin ? Je ne sais, mais toujours est-il que, lorsqu'on reproduit avec tant de vérité *Vertumne et Pomone*, un Boucher de premier ordre, avec tant de charme *le Château de cartes* et *les Bulles de savon*, deux Drouais séduisants entre les plus séduisants, et avec tant de finesse *les Bords du Rhin*, un Philip Wouwerman capital, il est inexplicable qu'on nous montre si peu Frans Hals dans ce pâle *Portrait de femme*, qui ne porte pas la moindre trace de ces magistrales et légendaires balafres du pinceau dont chacune dit du premier coup, avec la plus audacieuse et la plus savante crânerie, tout ce qu'elle doit exprimer. Un Frans Hals, vierge de cette touche incomparable qui authentique ce fier génie mieux que toutes les signatures, est un bien étrange Frans Hals.

Voici œuvre d'artiste et œuvre de patriote : tout ce que l'on pourra dire et écrire sur cette abominable chose qui s'appelle la Guerre ne sera jamais aussi éloquent que ces notes vraies, indiscutablement vraies, que M. Auguste Lançon, un témoin de tous les instants de l'épouvantable crime de lèse-nation de 1870-1871, a transcrites à l'eau-forte avec un talent qui commande l'admiration à force de sentiment de nature, de caractère humain, de fidélité scrupuleuse, de tournure et de couleur. Les dix-sept épreuves exposées par M. Lançon sont les premières d'une suite très-considérable dont on ne saurait trop désirer la prompte apparition. Enseignement cruel, mais utile entre tous.

M. J. David s'est adressé à l'eau-forte pour traduire l'*Œuvre de Louis David* ; il y a là une intention pieuse et une entreprise des plus méritoires de nature à embarrasser la critique, si la vérité ne devait, avant tout, lui être chère. Réunir l'œuvre d'un maître aussi illustre que l'auteur de l'*Enlèvement des Sabines*, du *Léonidas*, de la *Douleur d'Andromaque*, du *Départ d'Hector*, de la *Distribution des aigles*, du *Couronnement*, etc., c'est une idée au succès de laquelle tout homme de goût doit s'efforcer de contribuer ; mais il est regrettable que pour la mettre à exécution on ne se soit pas plutôt adressé au burin qu'à l'eau-forte, qui est par elle-même beaucoup trop coloriste pour traduire fidèlement la *Mort de Socrate* ou *Vénus blessée se plaignant à Jupiter*.

M. Edmond Hédouin continue avec un égal succès sa grande série de planches d'après M. Bida, — il en expose cinq nouvelles, — pour la magnifique édition des *Saints Évangiles*, dont s'occupe depuis plusieurs années la maison Hachette.

M. Martial Potémont a collaboré aux importants catalogues dont nous

avons parlé, comme l'a fait M. Maxime Lalanne, dont le Salon nous montrait aussi deux superbes fusains : un *Coin de parc à Montgeron* et une *Vue prise du château de Beauregard, à Villeneuve-Saint-Georges.* M. Potémont continue de plus ses belles études sur le vieux Paris; sa *Rue du Croissant* est une de ses meilleures eaux-fortes : cela a infiniment de caractère et c'est d'un ton puissant.

Les vues de villes, les monuments trouvent toujours d'habiles interprètes en MM. : Queyroy, qui illustre Bourges, Vendôme, Moulins et Royat; Tancrède Abraham, que recommande surtout *Une Rue de Vitré*; François Bonvin, dont la *Porte de Saint-Malo à Dinan* est fort remarquable; Gaston Coindre, dont les *Fouilles du théâtre romain de Besançon* sont très-intéressantes; mais le souverain incontesté de ce domaine reste M. Octave de Rochebrune, dont le talent hors ligne se révèle chaque année par quelque planche plus admirable encore que ses devancières; cette fois, on ne sait à laquelle donner la préférence, de la *Cour intérieure du château de Châteaudun* ou du *Château d'Azay-le-Rideau.* L'œuvre de M. de Rochebrune, qui est classée dans les portefeuilles de tous les collectionneurs amants passionnés des belles choses, deviendra bientôt introuvable en épreuves de choix et atteindra un jour à des prix énormes, comme les moindres planches du regretté Méryon.

Quand on est, comme M. Veyrassat, un des maîtres de l'eau-forte, on ne devrait pas lui être si souvent infidèle. Le *Retour du laboureur* et la *Maréchalerie de village* ne peuvent qu'ajouter à la brillante réputation d'un artiste chez qui le peintre fait faire trop souvent l'école buissonnière au graveur.

Il me reste à signaler les travaux de MM. Delauney, qui traite supérieurement le paysage, Pirodon, Hamel, Pierdon et Auguste Delâtre, l'imprimeur, qui est allé s'établir à Londres, d'où il nous envoie une *Vue de Paris prise de Bicêtre.*

Je n'ai point parlé de M. Jules Jacquemart, et j'avoue l'avoir fait avec préméditation. Qu'apprendrais-je en effet de nouveau au sujet de M. Jacquemart, pour qui toutes les formules de l'éloge ont depuis longtemps été épuisées? Chacun sait qu'il est le premier des aquafortistes modernes; tout a été dit sur ce camée d'un relief si énergique où revit Théophile Gautier; la délicatesse et la distinction du *Portrait de Sir Richard Wallace* ne sauraient être dépassées, et l'assimilation des maîtres les plus opposés n'a jamais été poussée plus loin que par le traducteur si prodigieusement varié du *Rêve d'amour* de Greuze et des *Pêches* d'Albert Cuyp, deux des perles de la galerie de M. Henry Bischoffsheim, de Londres, de la *Veuve et l'Enfant,* le Reynolds de la riche collection de

M. John W. Wilson, de la *Gouvernante des Pays-Bas* de Simon De Vos, ce splendide portrait d'apparat qui appartient au comte Michel Tyszkiewicz, et de la *Belle-Fille de Goya,* ce merveilleux bouquet de coloriste où le graveur a su non-seulement égaler le peintre, mais surpasser peut-être cet inimitable fantaisiste. Sous la pointe de M. Jacquemart, les minuscules souliers de satin blanc de cette adorable belle-fille de Goya sont devenus à eux seuls tout un poëme. C'est prodigieux de finesse, d'élégance et de tonalité, et n'oubliez pas que l'artiste, qui ne laisse échapper aucun détail, ne les rend avec une si complète exactitude que tout en les subordonnant toujours à l'ensemble, de manière à constituer ce tout harmonieux qui ne se caractérise que du seul mot : chef-d'œuvre.

II.

Il y aurait injustice à passer sous silence les graveurs sur bois, et cependant je me sens fortement sollicité à la commettre, tant la vue des nombreuses images d'après M. Gustave Doré a pour propriété de m'irriter le système nerveux. Jamais influence ne fut plus désastreuse sur les graveurs ; qu'est-ce que l'Art a de commun avec ces produits à tant de centimètres l'heure, qui tous semblent sortir d'un même moule et parmi lesquels on chercherait vainement la trace d'un accent différent? C'est en arriver tout bonnement à la production mécanique, tant, du commencement à la fin d'un livre illustré de pareilles gravures, c'est toujours et toujours invariablement la même chose.

Si nous sommes loin encore des gravures de l'*Illustrated London News,* et surtout du *Graphic,* pour ne parler que des journaux de nos voisins d'outre-Manche, on est heureux d'avoir à constater que nous ne restons pas stationnaires et que l'on trouve autre chose que du métier chez des artistes tels que M[lles] Boetzel et Pauline Louis, MM. Barbant, Bertrand, Daudenarde, Guillaume, Langeval, Joliet, Martin et quelques autres, parmi lesquels il faut citer en première ligne M. Robert ; ce dernier est dans une excellente voie, il ne lui reste qu'à rompre avec une tendance assez prononcée à la dureté.

Enfin, il est flatteur de voir M. Eugène Froment devenu un des collaborateurs du *Graphic,* qui ne prodigue pas à la légère de semblables faveurs.

III.

Un dernier mot. Comme je l'ai dit en commençant, les graveurs qui exposent au Salon ne sont que l'objet d'une médiocre attention de la part de la critique, plus qu'absorbée, il faut le reconnaître, par près de deux mille tableaux et statues. Ce sort regrettable, ils le partagent avec les aquarellistes, les dessinateurs, les lithographes et les architectes. La très-grande majorité du public imitant absolument et forcément les critiques d'art, il me semble que chacune des catégories de délaissés entend fort mal ses intérêts, qu'elle a cependant le remède entre les mains, et qu'il dépend d'elle seule de mettre fin à un état de choses qui, en définitive, n'est pas moins préjudiciable aux amateurs qu'aux intérêts bien compris des artistes eux-mêmes. Un point sur lequel toute discussion est impossible, tant il y a unanimité à cet égard, c'est que les Salons annuels, tels qu'ils sont organisés, constituent pour les visiteurs une énorme fatigue et qu'aux heures d'admission gratuite ou non toute étude sérieuse y est complétement irréalisable. En attendant que peintres et sculpteurs en arrivent enfin à comprendre que la protection de l'État est une plaie et pour eux-mêmes et pour l'État, et que rien n'est à la fois plus sage et plus lucratif que de faire soi-même ses affaires, pourquoi les parias du Salon ne prendraient-ils pas pour leur propre compte l'intelligente initiative d'une réforme radicale qui profiterait à tous? Rien n'est plus facile, rien n'est plus simple, et, si l'on sait vouloir, le succès est inévitable et dépassera infailliblement toutes les espérances. Que chaque groupe se constitue en société libre, ayant chacune annuellement une exposition des œuvres de ses membres, et vous verrez le public fréquenter assidûment ces divers Salons indépendants, se passionner pour ces mêmes œuvres qu'il n'allait pas regarder lorsqu'elles étaient reléguées à l'extrémité des interminables galeries de peinture, et soutenir de ses achats et de ses vives sympathies des entreprises qui seront plus fécondes en brillants résultats pour l'art et les artistes que ne l'a jamais été et que ne le sera jamais le patronage gouvernemental.

Chimère que tout cela, s'écriera-t-on avec dame Routine, dont on subit si docilement le joug inepte dans ce beau pays de France où l'on est toujours prêt à se payer de mots sonores et de phrases creuses, au lieu de leur préférer des faits. Mais nous avons l'heureuse fortune d'avoir l'Angleterre et la Belgique pour répondre par le langage du bon sens et de l'expérience pratique aux banales objections des moutons de Panurge.

Il y a en Angleterre une *Société d'Architectes ;* elle est riche, prospère, et ses expositions annuelles ont grand succès ; il n'y avait d'abord en Angleterre qu'une *Société d'Aquarellistes ;* une seconde n'a pas tardé à surgir : *l'Institut des Aquarellistes;* les deux entreprises sont très-riches et leurs exhibitions semestrielles ont un énorme succès ; cela n'a pas suffi : on a vu naître la *Société des Dames aquarellistes ;* on eût pu craindre pour l'existence de cette troisième création, on se serait trompé, elle se porte à merveille, et sa réussite a bientôt amené l'installation d'une quatrième association qui fait des expositions universelles d'aquarelles dans *Dudley Gallery ;* membres et étrangers, tout le monde est appelé à y envoyer ses œuvres. En Belgique, depuis longtemps aussi, la *Société des Aquarellistes* a conquis la faveur publique, et nombre d'artistes français se trouvent fort bien d'y exposer chaque année. Rien ne serait plus aisé que de constituer à Paris une institution analogue, qui trouverait immédiatement de puissants appuis dans les grandes relations de plusieurs de ses associés, car elle compterait infailliblement parmi ses membres les amateurs d'infiniment de talent, — Mme la baronne Nathaniel de Rothschild, M. Lalouel de Sourdeval, par exemple, — dont nous sommes habitués à voir les belles aquarelles figurer au Salon.

Dessinateurs, graveurs et lithographes devraient de leur côté se réunir en un seul groupe et faire de ces expositions en blanc et en noir — *Black and White Exhibitions* — que l'Angleterre a inaugurées avec un si éclatant succès et que New-York réalise cette année avec non moins de bonheur. Alors, mais alors seulement, il arrivera au public français de découvrir qu'il est riche de maints talents qu'il ignore aujourd'hui et, entre autres étonnements, il lui sera réservé de s'apercevoir qu'il possède en M. Chauvel un lithographe de premier ordre, un artiste d'un sentiment exquis dont le bon public ne se doute même pas.

Il me vient une idée que je prends la liberté de soumettre à M. Émile Galichon ; il a rendu à l'Art tant et de si désintéressés services qu'on est tout naturellement disposé à lui en demander un de plus ; c'est de l'égoïsme bien compris ; il est à la tête de la *Société française de Gravure ;* pourquoi ne lui proposerait-il pas de patronner une première *Exhibition in Black and White?* Il en résulterait à coup sûr la constitution d'une association permanente. Mais si un homme de bonne volonté et de goût, si un homme de cœur et de dévouement n'en prend pas personnellement l'initiative, cela ne se fera jamais ; ce ne sont pas les artistes, je les connais trop pour en douter, qui auront le courage de faire le premier pas.

PAUL LEROI.

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

D'AMSTERDAM[1]

III.



LA faïence occupe une place considérable dans les salons d'Arti. Bien que l'intérêt principal se concentre sur la faïence de Delft, il serait injuste de ne pas mentionner les nombreux plats de Faenza, Urbino, Pesaro et Castel-Durante, non plus que quelques jolies pièces de Gubbio à reflets métalliques, provenant de la collection Willet.

La plus remarquable des majoliques est un énorme plat, du plus harmonieux dessin, représentant un marché aux oiseaux. J'ai rarement vu une pièce aussi importante et aussi belle de décor. Une petite gourde, également rangée parmi les pièces italiennes, et dont le décor ressemble à celui de Castelli, nous montre le portrait de Jan Steen, ce qui me fait supposer que c'est tout simplement une imitation de Castelli par un faïencier de Delft.

Les *plateelbakkers* de Delft ont du reste tout copié, tout imité, depuis les plats italiens à décor jaune, jusqu'au Rouen et au Moustier.

Bien qu'il y ait à l'exposition plus de mille pièces de Delft, les grands morceaux y sont rares. Et je n'aperçois rien qui soit comparable à la fontaine de M. John Loudon, à la tête à perruque que possédait M. Michelin, au surtout de M. Prilleux, ou au violon de M. Demmin. A part une magnifique garniture de quatre pièces, décor rouennais polychrome, à bord losangé, de la plus grande taille et de la plus belle qualité, un baptistère, décor rouennais bleu, et trois grands chandeliers d'autel, décor de Nevers bleu, il n'y a pas de pièces considérables

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VIII, p. 69.

comme dimensions. Mais ce qui donne à l'exposition un intérêt particulier, c'est la superbe série de paysages et de petits tableaux sur plaques.

Ces plaques, surtout celles qui représentent des paysages, sont peintes avec une telle délicatesse, une naïveté si charmante, un sentiment de la nature si intime et si pénétrant, qu'elles constituent dans l'œuvre des faïenciers de Delft toute une classe de précieux ouvrages qui n'ont d'équivalents dans aucune autre fabrication. Quelques-uns de ces charmants tableaux décèlent même une telle finesse de touche, que nombre d'amateurs n'ont pas craint d'attribuer ces petits chefs-d'œuvre à quelques grands artistes qui, par occasion, auraient délaissé la toile et la palette, pour la plaque de faïence et le pot au bleu.

Malheureusement cette opinion n'est pas soutenable; car non-seulement la peinture sur faïence demande une foule de connaissances techniques qui font défaut aux peintres à l'huile, mais l'habileté de main qu'il faut posséder ne peut s'acquérir que par une très-longue pratique à laquelle les peintres comme P. Wouverman, Berghem, Asselijn, n'auraient pas voulu s'astreindre.

L'exposition d'Amsterdam offre une preuve de ce que j'avance. A côté de merveilleux paysages dans le genre de Van Goyen, de Wynants, de Berghem, d'une nature morte bien certainement copiée sur un panneau de Pieter Potter, se trouve une jolie plaque polychrome représentant une scène d'intérieur : trois femmes et quatre hommes, dont l'un fort indiscret consulte le corsage d'une de ses compagnes. Les tons sont d'une justesse surprenante, les couleurs d'une vivacité et d'une netteté incroyables. Cette plaque est incontestablement de la même main que celles que M. Demmin avait attribuées à Van der Meer de Delft. Mais fort heureusement elle porte la signature de son auteur, et le nom de G. Verhaast, bien lisiblement écrit, se montre sur l'appui de la fenêtre. Voilà donc une restitution importante à faire : celle de ces curieux tableaux à un artiste, qui en avait été dépossédé en faveur d'un de ses illustres compatriotes.

Bien peu de ces œuvres si intéressantes sont datées et signées. J'ai cependant pu relever la date de la petite nature morte dont je parlais tout à l'heure, et qui est de 1655. Deux paysages presque identiques, d'après Berghem, portent la date de 1659; un autre paysage de la même main est de 1668; et un grand plat représentant « David jouant de la harpe devant Saül » porte le millésime de 1659[1].

1. Presque toutes les pièces de Delft datées portent un millésime compris entre 1625 et 1774. En effet, la fabrication des faïences de Delft qu'on a essayé de faire re-

La série des plats et assiettes polychromes est, elle aussi, fort nombreuse et fort belle. Armoiries, paysages, nature morte, trompe-l'œil de toute espèce, décors chinois, japonais, rouennais, il y a une foule de superbes pièces fort intéressantes et des plus remarquables. Je note aussi quelques gobelets, deux surtout, l'un avec des fleurs polychromes, et l'autre représentant l'Annonciation. Un troisième, bleu turquin uni, me paraît être de provenance allemande. C'est aussi à l'Allemagne qu'il faut attribuer un joli petit poêle daté de 1668.

Si la faïence est représentée à Arti par une quantité d'échantillons de premier choix, il n'en est pas de même de la porcelaine. A l'exception d'une suite d'assiettes chinoises, merveilleuses de décor, il n'y a guère que quelques belles pièces de Saxe capables d'arrêter l'attention du visiteur. Ni Sèvres, ni Saint-Cloud, ni Chantilly, ni Vincennes, ni Mennecy, ni Sceaux, ne sont représentés. Les Hollandais ne sont guère plus heureux que nous; on ne rencontre à l'exposition que quelques médiocres échantillons des porcelaines d'Amstel et de la Haye.

La verrerie a été plus heureuse que la porcelaine et les magnificences des trois plus grandes collections de la Hollande, celles de MM. A. Willet et Jos. Jitta, d'Amsterdam, et celle de M. Enschedé, de Haarlem, ont été réparties dans trois vitrines qui donnent un aperçu de toutes les fabrications européennes.

La collection Willet est spécialement riche en verreries de Venise et de Bohême; celle de M. Jos. Jitta, avec de beaux échantillons italiens, offre un intéressant assortiment des produits de l'Allemagne et des Flandres; quant à M. Enschedé, il s'est surtout préoccupé de la réunion des verres nationaux. Il n'est guère possible de jeter les yeux sur un tableau hollandais du bon temps, sans trouver quelque modèle de cette étonnante verrerie. Les tableaux de Steen nous montrent des verres et des bouteilles de toutes les formes; les *Banquets* de Moreelse et de Mierevelt en offrent de tous les calibres; le grand tableau de Van der Helst a pour point central un verre; la *Collation* de Miéris nous fait voir une fine

monter à la fin du XV[e] siècle n'est pas antérieure à 1609, et dès 1740 elle a commencé à décroître. Les registres de la corporation de Saint-Luc retrouvés à la bibliothèque royale de La Haye fixent l'époque de la création des premières fabriques. En outre j'ai découvert, aux archives royales de Hollande, une pièce d'une grande importance qui confirme la date mentionnée par les registres de Saint-Luc. C'est le titre d'un arrêté pris par la municipalité de Delft le 19 septembre 1596 et qui détermine les professions dont l'exercice est autorisé dans la ville de Delft. Dans cette pièce, il n'est nullement fait mention des faïenciers (*plateelbakkers*). Cette ordonnance tomba en désuétude en 1606 et fut rapportée en 1607.

coupe dans de blanches mains; l'*Instruction paternelle* de Terburg, le verre en cornet à pied droit; les *Propos galants* de Metzu, la grande flûte élancée; Frans Hals nous initie aux joies du vidrecome; et grâce aux tableaux de Brouwer, d'A. Van Ostade et de Cornelis Dusart, la verrerie des cabarets est pour nous sans mystères. Eh bien, ce sont tous ces modèles qu'on retrouve pieusement réunis dans l'intéressante vitrine de M. Enschedé.

La jolie série de verres de Venise de M. Willet avec leurs pieds délicatement enlacés est une des plus remarquables qu'on puisse souhaiter. Je note surtout une coupe de forme ondulée, avec le pied et les bords dorés. Une bouteille imitant l'écaille, une suite de cinq vases de cette verrerie étrange qu'on appelle *Millefiori;* quelques canettes de Bohême, ornées de curieuses peintures, et de nobles vidrecomes en verre gravé à la pointe, complètent cet ensemble.

La vitrine de M. Jos. Jitta est aussi fort riche en verres gravés; mais ce qui frappe et retient l'attention, ce sont surtout quelques échantillons de verres peints. Je ne puis énumérer toutes ces belles choses, et il me faut à mon grand regret quitter la verrerie, car les grès nous réclament; je crois impossible de réunir dans un nombre aussi restreint de pièces une plus grande variété de formes.

Quelques-unes sont d'une rareté telle qu'on pourrait les dire uniques. Sur deux cents grès, il y en a peut-être la moitié qui peuvent être rangés dans la classe des pièces historiques, couverts qu'ils sont d'armoiries, de devises ou d'inscriptions.

Les grès humoristiques viennent ensuite, qui nous racontent, sur leurs flancs arrondis, les principaux faits de l'Ancien Testament, ou bien nous initient aux mœurs de l'époque.

Si la porcelaine, la verrerie et les grès exposés à Arti ne nous ont guère permis d'étudier les artistes français, il n'en est pas de même des émaux. Dans cette partie de l'exposition, la France règne sans conteste et l'émaillerie limousine est tellement supérieure à toutes ses rivales, que celles-ci passent inaperçues.

M. Jos. Jitta a envoyé une centaine de pièces, toutes magnifiques et importantes. L'une de ses deux vitrines est consacrée à l'émaillerie des peintres de la Renaissance et renferme les grandes pièces, les aiguières, les plats, les assiettes et les coupes. L'autre contient la fine émaillerie de Petitot, de Bordier et de leurs émules. Beaucoup de ces charmants objets sont enrichis de brillants, d'émeraudes et de rubis; tous sont montés en or.

L'exposition possède encore quelques émaux distingués, provenant

d'autres collections. C'est d'abord une fort belle aiguière, appartenant à M. A. Willet, décor en grisaille sur fond noir (Apollon et les Muses), signée de Courtois et datée de 1564. Puis une délicieuse salière à huit pans, émail translucide polychrome, sur fond noir, avec rehauts d'or, faisant partie de la collection J.-P. Six qui possède aussi une jolie petite écuelle ornée, au fond, du portrait de TRÈS-HAULTE PRINCESSE CLARE FEMME DE MONS LOUIS DE GENDI, jolie pièce à décor polychrome sur fond noir, et qui est signée I· L·

Mentionnons encore deux merveilleux bijoux, deux délicieuses parures de femmes, petites boules à jour, ornées de cariatides microscopiques et de fleurs minuscules, charmants petits émaux polychromes du XVIe siècle qui appartiennent, l'un à M. Van Lennep, et l'autre à M. A.-A. Becker, et un petit émail translucide, de la grandeur d'une pièce de cinq francs, qui représente l'Annonciation.

IV.

Peu de meubles ayant une valeur artistique; toutefois il est quelques pièces que nous ne pouvons passer sous silence; la première place appartient à une petite crédence en chêne et bois noir, qui provient de la collection A. Willet. Elle est l'œuvre de Vredeman de Vries, et je n'hésite point à dire que c'est une de ses œuvres les mieux réussies.

Une exposition qui ne renfermerait pas quelques-unes de ces armoires gigantesques où toute une famille pourrait, au besoin, trouver un refuge, ne serait bien certainement pas une exposition hollandaise. L'armoire au linge est, en Hollande, un meuble de fondation. On la retrouve partout et toujours. Elle affecte des proportions énormes et semble faire partie de la maison. On a pour elle des attentions spéciales. Elle est frottée, cirée, vernie avec amour, et, dans les demeures les plus humbles, elle jure, par son grand air et ses nobles attitudes, avec le restant du mobilier. L'exposition contient tous les modèles généralement usités.

Parmi les meubles, il me reste à citer deux curieux bahuts du XVe siècle, exposés, l'un par la *Société royale d'antiquités*, l'autre par M. Boasberg, et une crédence des plus originales, probablement unique dans son genre, qui appartient à M. J.-P. Six. Il s'agit d'un meuble moitié Louis XV, moitié Louis XIII, travail hollandais des plus étranges, amalgame curieux de ces deux styles, qu'on a appelés l'un, la seconde Renaissance, l'autre, le style rococo.

Les tapisseries sont bien pauvres. Aucune de celles qui sont exposées n'a, au point de vue artistique, une valeur sérieuse.

J'en aurais donc fini avec les tapisseries et le mobilier, si je ne pouvais rattacher à ce dernier deux ou trois belles horloges et deux petits traîneaux qui, par leur construction, sont de véritables meubles. Ce sont de jolis fauteuils en bois sculpté, dans lesquels, au temps jadis, les fraîches Hollandaises de Terburg et de Metzu s'installaient, chaudement couvertes de velours et de fourrures, et que poussaient un frère aimable, un amoureux fiancé ou un galant mari.

Quant aux pendules, il n'y a à citer qu'une grande horloge de *Nord-Holland*, avec sa boîte sculptée; une petite horloge de Frise toute en cuivre; deux belles pendules de Boulle avec leurs supports, et deux grandes pendules Louis XV, placées sur leurs consoles, et qui sont d'une taille tout à fait inusitée.

Les montres sont en grand nombre à l'exposition. Il y en a de toutes les formes, de toutes les tailles et de tous les modèles. Depuis l'énorme *ognon* en or repoussé, jusqu'à ces imperceptibles montres émaillées de Huand-le-puis-né; depuis la croix en cristal de roche jusqu'à la petite tête de mort en argent bruni. Il y en a aussi de tous les métaux et de toutes les matières, depuis le fer ciselé jusqu'à l'or repoussé, depuis l'argent niellé jusqu'à l'ambre jaune. Quelques-unes sont ornées de brillants, d'autres de perles; d'autres encore sont émaillées.

L'espace et le temps me font défaut pour noter toutes ces belles pièces. Je suis obligé de les mentionner en bloc, comme aussi les bijoux.

Anneaux en or repoussé, ciselé, émaillé; anneaux d'or enrichis de camées, de brillants, d'émeraudes; bonbonnières émaillées, couvertes des plus délicates peintures et des ornements les plus fins; boîtes à mouches en émail de France et de Saxe, avec de délicieux portraits et de merveilleux paysages; tabatières en argent repoussé, en or gravé ou repoussé, ornées de superbes émaux et de pierres précieuses; boîtes en lapis-lazuli; boîtes enrichies de camées; toutes ces belles choses sont à profusion dans les vitrines.

Moins nombreux que les bijoux, les éventails méritent cependant l'attention des amateurs; car ils sont non-seulement fort remarquables de dessin et d'exécution, mais encore de conservation.

Les vernis Martin, notamment, sont représentés par quelques superbes échantillons et je note en passant une « reine de Saba visitant le roi David » et une jolie scène empruntée sans doute à Watteau, qui sont, l'une et l'autre, de la meilleure époque et du plus charmant travail. Deux éventails (786 et 791) peints directement sur ivoire sont aussi fort intéressants. Quant aux délicieuses feuilles de vélin montées sur nacre sculptée, sur ivoire et sur or, ce sont de véritables petits tableaux,

adorables pastiches des compositions de Boucher, de Lancret, de Watteau et de leurs aimables contemporains.

Je vais borner ici notre promenade, bien écourtée si je considère toutes les belles choses que j'ai été obligé de laisser en route, bien longue si je la mesure au peu d'agrément qu'offrent tous ces magnifiques objets à être racontés au lieu d'être vus. Les expositions du genre de celle d'Amsterdam aident à développer et à épurer le goût du public et à ce titre elles sont dignes non-seulement des encouragements des artistes, mais de cette notoriété qui devrait être le partage de toutes les œuvres vraiment bonnes, vraiment utiles. Ceux qui aident ainsi à développer et à généraliser l'enseignement artistique ont bien mérité non-seulement de leur patrie, mais de l'humanité tout entière.

HENRY HAVARD.



EXPOSITION DE BORDEAUX



L ne faut pas seulement loger la science, il la faut épouser. C'est Montaigne qui a écrit cela. Il ne suffit pas d'aimer les arts, d'être capable d'enthousiasme en face de chefs-d'œuvre, il faut aussi leur donner un asile qui témoigne de l'estime où on les tient, qui commande le respect, la considération surtout, qui encourage et facilite l'étude. J'en demande pardon aux amateurs bordelais, certes tous pleins de zèle, éclairés individuellement, tous fortement épris des arts et favorables aux artistes; cependant, je dois le dire, l'une des premières pensées que fait naître la visite de leur fière cité, orgueilleuse à bon droit de ses édifices dignes d'une capitale, est une pensée de surprise et de tristesse. En présence de l'abandon étrange où sont laissées de précieuses collections, comment n'être pas étonné, comment ne pas s'attrister, en effet ? Je n'exagère pas, à Dieu ne plaise ! La galerie de tableaux renferme plus d'une pièce importante soit des anciennes écoles, soit de la peinture moderne, et pourtant elle languit dans un local provisoire et d'emprunt, où les cadres sont accrochés pêle-mêle, accumulés sans ordre, dans des conditions déplorables de jour et d'espace, dans des conditions pires encore, je le crains, de conservation. Mais la collection d'archéologie offre un spectacle plus lamentable. Sous des hangars, bons tout au plus à abriter des moellons de démolition, sont entassés mille débris d'un intérêt sérieux, restes du Burdigala chanté par Ausone, cippes, stèles, bas-reliefs, statues, inscriptions, fûts de colonnes, parties de frontons, fragments d'ornements, dont le vaste ensemble classé avec méthode formerait, chose certaine, l'un des plus beaux musées gallo-romains de notre pays. Or un musée n'a point

pour but unique de flatter la fantaisie et la curiosité de quelques amateurs. Plus grand et plus noble, son rôle est d'offrir un champ d'étude au public et principalement aux esprits qui s'ouvrent, se préparent, à des degrés divers, à l'initiation des arts, haute mission d'enseignement et de leçons de laquelle il ne peut se départir sous peine de tomber dans la catégorie des établissements inutiles et onéreux. Et la critique que je viens de faire des musées de Bordeaux n'est pas moins applicable à l'École de dessin dont cette grande cité croit pouvoir se contenter : peu de villes de deuxième ou de troisième ordre s'en déclareraient satisfaites, tant l'installation en est insuffisante et défectueuse, tant il faudrait la revoir, la corriger et l'augmenter, cette école, pour la mettre en mesure de justifier son titre, de répondre à sa destination.

Maintenant si le mal est évident, à quoi faut-il l'attribuer, à qui faut-il légitimement en faire remonter la cause ? C'est ce que je n'ai pas à rechercher en ce moment. Je me borne à le signaler. La question demande un examen scrupuleux, approfondi. Un jour, sans doute, je serai tenté de l'aborder, et comme elle n'est pas malheureusement tout à fait spéciale à Bordeaux, ce sera alors avec tous les développements qu'un tel sujet comporte. Parlons plutôt de l'exposition. Aussi bien est-ce d'elle que je dois principalement entretenir cette fois les lecteurs de la *Gazette*.

Occupant des bâtiments provisoires rue Vital-Carles, au centre de la ville, elle réunit sept cent trente ouvrages de genres différents. L'initiative intelligente de la Société des Amis des Arts n'en avait peut-être pas encore organisé d'aussi nombreuse. Les grandes œuvres y sont rares, il est vrai ; les morceaux hors ligne s'y montrent en petite quantité ; on y voit peu de ces pièces éclatantes qui forcent l'admiration et subjuguent les plus difficiles. Néanmoins fort distinguée, résistant à un examen sérieux, elle renferme de quoi séduire la foule et satisfaire les connaisseurs. De la moyenne, d'ailleurs, se dégagent quelques cadres méritant l'approbation unanime. Par exemple les trois dessins de Regnault, des plus beaux que l'on connaisse du jeune maître sitôt ravi aux arts, car les *Études de chiens* sont superbes, le *Portrait de M. D...* est parfait, et, sans rien dire de trop, le *Portrait de Mme L...* peut être classé au rang des purs chefs-d'œuvre. Les portraits de Ricard méritent, eux aussi, une réelle estime. On a, je crois, exagéré la valeur du peintre. La manière de Ricard procédait d'une main plus curieuse que vraiment habile, d'un goût plus inquiet que sincère, d'un esprit plus jaloux des petits côtés de l'art que de ses tendances élevées. On l'examinera avec fruit, si l'on veut ; sans courir des risques graves on ne saurait la prendre pour modèle. Peu importe, les peintures d'un artiste de ce tempérament ne sont jamais

indifférentes, loin de là, et c'est une bonne fortune d'en avoir pu exposer plusieurs, en leur genre d'une belle qualité.

Mais c'en est une bien meilleure encore, à mon avis, de s'être assuré le concours de M. Dehodencq et celui de M. Baudry. Ces messieurs ont exposé chacun un portrait. Les deux se valent par des mérites à peu près analogues. On y relève la même souplesse, le même imprévu de facture, la même intensité de vie, la même netteté d'expression, le même charme de coloris, peut-être avec plus de vibration et de clarté dans l'effigie de M. Massion, par M. Baudry. Mais comme le sang circule dans les deux! quel regard limpide et ferme! quelle touche fluide, sincère, loyale! Des qualités d'un caractère différent imposent aussi vivement aux sympathies des visiteurs le portrait que M. Machard a fait du compositeur Lenepveu. Le portrait de M. Larrieu par M. Carolus Duran est une autre belle chose. Les *Italiennes* de M. F. Barrias réclament également des éloges. Je citerai encore une *Madeleine repentante*, d'un sentiment délicat et tendre, par M. Henner; la *Mort du duc d'Enghien*, par M. Laurens, composition nouvelle, offrant des variantes considérables avec le tableau que l'on a vu au dernier Salon et qui a rapporté à son auteur un si légitime succès, — préférable en certaines parties, moins heureuse en quelques autres, au demeurant d'une impression au même degré saisissante; — et le *Mercure inventant le caducée*, étude bien dessinée dans son attitude pittoresque, et dont on peut sans contrainte louer le style, l'exécution et la couleur. Cette figure sort du chevalet de M. Delaunay. Que je ne manque pas de signaler en outre le *Portrait de M. P...*, par M. A. Tissier.

Cependant je n'ai point l'intention d'examiner un à un tous les ouvrages exposés à Bordeaux. D'abord, ayant pour la plupart figuré aux précédents Salons parisiens, les principaux ont été déjà appréciés ici. En second lieu, une pareille besogne exigerait plus d'espace que la *Gazette* n'en peut disposer. Seulement je dirai que l'élite des artistes en vogue est représentée dans les galeries de la rue Vital-Carles, donnant ainsi, à peu près exactes et complètes, la mesure et la physionomie de l'École actuelle. M. Roybet s'y trouve avec un tableau intéressant, pareillement M. Millet, et M. Bonvin, et M. Ranvier, et M. G. Jacquet; M. Ribot en a trois, et aussi M. Chataud, et M. Jundt; MM. Humbert, H. Lévy, Daubigny, Couture, Bernier, Cabat, Busson, y figurent une fois chacun, MM. Brandon, Mouchot, Pille, Français, Gide, Luminais, de Curzon, en offrent chacun deux. C'est quatre peintures que M. Harpignies a envoyées; quatre également M. Corot, et M. C. de Cock, et M. Daliphard. N'ai-je pas à citer encore M. Chaplin et M. Hanoteau, Mme Collart et M. Chintreuil, M. Brunet-

Houard et M. Guillon, M. Guillaumet et M. Lechevallier-Chevignard? Et puis je ne saurais oublier M. Timbal, M. de Neuville, M. Monginot, M. Appian, M. Beyle, M. Meynier, M. Ségé, ni MM. Mouillon, J. Noël, Nazon, Reynaud, Vinchon, Richet, Van Marcke, Vernier, Ulmann, Toudouze, H. Dubois, Antigna, Baader, Letrône, Bida, Clère, Defaux, Guiaud, etc. On voit par cette liste, qu'il serait aisé de faire plus longue, combien le concours est nombreux et brillant. Et il faut augmenter cette nomenclature de tous les artistes bordelais dont plusieurs, habitués des expositions de Paris, se sont fait dans les arts une notoriété honorable.

De ceux-là est M. L. Brown. Sa verve intelligente, la variété de ses inspirations, son esprit d'assimilation qui lui permet de fortifier son originalité avec ce qu'il trouve de bon chez les autres, lui ont assuré une belle place. Ce n'est pas à lui qu'on pourra jamais reprocher de redire toujours les mêmes choses, de rabâcher les mêmes sujets. Ses tableaux de Bordeaux ne se ressemblent que par la marque de provenance. Ils représentent : celui-ci un *Épisode de Reischoffen*, celui-là une *Harde de chiens courants;* le troisième est intitulé *le Maréchal de Saxe.* M. Baudit a exposé quatre paysages, dont une jolie étude des *Bords de l'étang de Biscarosse*, et une toile importante, *le Retour du troupeau.* Dans cette dernière peinture, l'effet est habilement compris, les silhouettes sont bien équilibrées ; mais le ciel ne paraît pas d'un faire assez souple et liant, à quoi, sans doute, il faut attribuer son peu de profondeur et d'étendue. Les deux autres tableaux de M. Baudit, *une Levée d'étang*, et *Sous les chênes*, sont agréables : toutefois la hâte avec laquelle ils ont été commencés et achevés y est manifeste. C'est aussi ce qu'on peut dire des peintures de M. Pradelles, qui ajoute à beaucoup de promptitude de la violence, de la brutalité. Je préfère celles de M. Auguin, bien qu'elles pèchent, elles, par un peu de mollesse. La *Vieille chagnée* et la *Forêt de la Teste* montrent, en somme, un bon dessin, et le *Coteau de la Plougne* a grande allure avec ses beaux arbres d'un ton vrai, d'un contour exact. Un supplément d'exécution n'eût rien gâté pourtant. Les toiles de M. Chabry n'eussent pas perdu non plus à être travaillées d'un outil fouillant plus attentivement la nature. Quoi qu'il en soit, elles ont pour elles une teinte de poésie, une sincérité d'expression et un parfum d'art qui les recommandent à l'estime des regardants compétents. Je dis cela surtout pour la *Baie de Saint-Georges*, le *Marais d'Andernos*, et pour les *Environs de Bordeaux*, supérieurs au *Gardeur de troupeau* et au *Sous-bois*, lequel semble fait de pratique et d'une brosse négligente, pressée d'en finir.

Nous avons trois cadres de M. Sebilleau : *Le Ruisseau à la vache* est une gracieuse petite étude, avec quelque lourdeur dans les saules qui

bordent le cours d'eau; lumineuse et fine, sous un ciel trop pesant, est la *Plage d'Arcachon;* le plus complet est celui intitulé *Prairie.* Dans les paysages de M. Cantegril, on trouve peu de dessin, mais un sentiment délicat de la vraie campagne. De la vivacité, de l'accent en plus et l'on n'aurait rien, pour ainsi dire, à reprocher aux *Fleurs* de M. Geneste. Je me borne à nommer MM. Capeyron, Fournier, Noyer, Vallet, Gaboriaux. La *Bergerie* de M. Contant ne brille point par l'effet, et les fonds en sont opaques; l'œuvre, cependant, n'est pas de celles que l'on passe sous silence, et au contraire l'artiste mérite qu'on l'encourage. M. Faxon a le travail facile. Très au fait des choses maritimes, il promène incessamment sa palette sur toutes les plages, à travers tous les océans. Souvent il réussit dans ses entreprises. J'aime le *Pirate abordant un navire* et la *Rencontre en mer.* Le *Naufrage* plaît moins; le *Calme* n'est pas du premier venu.

M. Salzedo doit un joli commencement de réputation à des toiles ingénieusement conçues, peintes avec réflexion, dans une gamme solide, d'une main consciencieuse. Qu'il se défie des tons noirs qui mènent à la lourdeur, et de l'abus des accessoires, de l'excès des bibelots. M. Salzedo a exposé un *Coin de salle de vente.* La *Tête de femme* par M. Girault est une bonne peinture. Il y a bien de la fraîcheur dans les tableautins de M. Dupain. Enfin le *Portrait de Mlle J. B...*, par M. Priou, réunit les suffrages des connaisseurs. La coloration est, je crois, un peu figée; en revanche le dessin est correct, la facture large et habile, et, en définitive, le gracieux modèle qui a prêté sa beauté à M. Priou peut être satisfait: son effigie est charmante.

Plusieurs sculpteurs de Paris ont envoyé à Bordeaux des spécimens de leur talent, — des bustes, des statuettes; ainsi, M. Delaplanche, M. Carpeaux, M. Carrier-Belleuse, MM. Mène, Frémiet, Barye, Chatrousse, Bartholdi, I. Bonheur, etc. Des statuaires de la localité, qu'il suffise de nommer M. de Santa-Coloma, M. Prévost, M. Coëffard. M. de Santa-Coloma a exposé un *Piqueur* très-bien campé, modelé avec esprit, en connaissance de cause, et une fort agréable *Étude d'enfant.* Le *Portrait de M. C...*, buste en bronze par M. Coëffard, est un beau morceau. On devine d'un coup d'œil l'ouvrage d'un véritable artiste auquel le ciseau ne tient pas lieu de tout. L'exposition de M. Prévost a une importance exceptionnelle. Elle comprend plusieurs portraits, deux statuettes et une statue. Tout cela vient d'un homme bien doué, laborieux, qui a du savoir, de la volonté, et qu'une bonne occasion mettra, je l'espère, un jour ou l'autre en lumière.

OLIVIER MERSON.

LE FRANS HALS

DE MM. C. VOSMAER ET W. UNGER



L y a en Hollande un magistrat qui est à la fois un érudit, un lettré, un artiste et, ce qui est plus rare encore, un caractère. Ce parfait galant homme, qui honore grandement sa patrie et dont un gouvernement intelligent respecte l'absolue indépendance de pensée et de langage, n'a jamais compris l'art qu'allié à la liberté ; c'est dire qu'il a le fanatisme de la grande école néerlandaise du XVII[e] siècle, objet constant de ses études et de ses persévérantes recherches. Ce que le regretté M. van Westrheene a fait pour Jan Steen et pour Paulus Potter, M. Vosmaer, qui compte parmi ses ancêtres deux peintres, Jacob et Daniel Vosmaer [1], l'a accompli avec éclat pour cet incomparable génie qui domine toute l'école : Rembrandt Harmens van Rijn. Aujourd'hui c'est à un autre maître illustre, au grand Frans Hals, qu'il consacre une notice du plus haut intérêt destinée à une publication, véritable événement artistique.

Leyde possède un éditeur passionné pour les gloires nationales à la propagation desquelles il dévoue un esprit d'entreprise très-résolu. Après avoir conçu le projet de populariser l'œuvre de Frans Hals, encore bien ignoré en dehors de la Hollande, M. A. W. Sijthoff n'en a point fait attendre l'exécution. Voici en quels termes il expose lui-même le plan auquel il s'est arrêté :

1. Tous deux originaires de Delft; le premier y est né en 1584 et y mourut en 1641 ; on n'a aucun renseignement sur l'époque de la naissance et de la mort de son fils Daniel.

« Frans Hals, qui est avec Rembrandt van Rijn à la tête de l'école hollandaise, n'a jamais été en oubli en Hollande auprès des artistes et connaisseurs, et plusieurs d'entre eux avaient même payé leur tribut d'admiration à ses grandes toiles civiques, peu visibles dans les appartements de l'hôtel de ville à Haarlem.

« Mais ni le public, ni l'étranger, ne connaissaient l'œuvre du maître dans toute son étendue.

« Le public s'en tenait ordinairement à l'évaluation dérisoire, qui fixait les prix des *Hals*, dans les ventes du siècle dernier, à 10, 20, 30 florins; les œuvres du peintre haarlemois étaient trop rudes, trop sauvages à son goût, — disons mieux, d'un génie trop puissant et trop audacieux, pour être facilement populaires.

« L'étranger ne connaissait que ses portraits et ses figures de genre, mais non ses grandes toiles civiques, que la Hollande cloîtrait dans les appartements mal éclairés d'un hôtel de ville, d'un béguinage ou d'un asile.

« Aujourd'hui Frans Hals jouit dans l'Europe entière d'une renommée incontestée.

« Ce revirement est dû en partie à la conception nouvelle et plus profonde de l'art, qui de nos jours remet en honneur les génies forts et originaux, et les place bien au-dessus des talents réguliers, souvent plus civilisés, mais par là même moins naturels et moins vigoureux.

« Mais deux autres agents ont concouru à cette réhabilitation : les études si neuves et si originales de Th. Thoré (W. Bürger), qui répandirent en Europe le culte du génie de Hals; et la formation du nouveau musée de Haarlem, où le génie de ce maître se montra soudainement dans huit toiles colossales, embrassant toute son activité de 1616 à 1664.

« Depuis, Frans Hals a monté dans les ventes à 10, 20, 30 mille florins, et, ce qui vaut mieux, il a grandi dans l'admiration de milliers de personnes.

« Le soussigné croit que, dans cette disposition du goût, le moment est venu de propager la gloire du grand maître de Haarlem d'une nouvelle manière : par la reproduction de ses œuvres.

« Il a eu la bonne fortune de voir adopter son projet avec un empressement d'artiste par M. W. Unger, bien connu par le succès de ses eaux-fortes d'après les vieux maîtres hollandais. L'éminent graveur, à son appel, a bien voulu vouer son grand talent à la reproduction des œuvres de maître Hals. »

Ce langage, qui exprime en bons termes, dignement et avec simplicité, tout ce qu'il fallait dire, contraste éloquemment avec les hâbleries co-

lossales des catalogues des ventes Hodshon et Ilpenstein qui avaient profondément affligé tous les esprits sérieux, tous ceux qui tiennent les Pays-Bas en franche sympathie et en grand respect; aussi se désolait-on de l'invasion, surtout dans le commerce des œuvres d'art, de mœurs non moins malsaines qu'imprévues, et se figurait-on que désormais tout prospectus ou catalogue venu de Hollande ne serait plus qu'un duo de grosse caisse et de tam-tam.

M. Sijthoff nous prouve que les nobles traditions ne sont point perdues et que les œuvres vraiment dignes de succès ne s'abaissent point à de pareils procédés pour commander l'attention.

En s'adressant au graveur des galeries de Cassel et de Brunswick, pour le charger de reproduire en deux séries de dix eaux-fortes chacune les œuvres les plus importantes de Frans Hals, l'éditeur a fait un choix excellent et auquel on ne peut qu'applaudir. M. W. Unger a depuis longtemps gagné ses éperons; c'est un artiste de grand talent, son habileté est extrême et il apporte beaucoup de conscience dans l'interprétation des maîtres auxquels il s'attaque. Un seul reproche doit lui être adressé : il se répète trop comme procédé; il ne lui manque qu'un peu plus de variété dans l'exécution; moins de métier et plus d'imprévu, et il atteindrait à la perfection.

La première série de dix planches a paru :

1. *Banquet des officiers des arquebusiers de Saint-Georges; 1616.*
2. *Vive la fidélité! — 1623.* (*Coll. de Mad. Copes van Hasselt à Haarlem.*)
3. *Banquet des officiers des arquebusiers;* Les Cluveniers; 1627.
4. *Banquet des officiers des arquebusiers de Saint-Georges; 1627.*
5. *La Demoiselle de Beresteyn; vers 1630* à 33; (au Béguinage de Beresteyn.)
6. *Assemblée d'officiers des arquebusiers :* Les Cluveniers; 1633.
7. *Officiers et sous-officiers des arquebusiers de Saint-Georges; 1639.*
8. *Régents de l'hospice de Sainte-Élisabeth; 1641.*
9. *Régents de l'Asile des vieillards; 1664.*
10. *Régentes de l'Asile des vieilles femmes; 1664.* (1, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, au musée de Haarlem.)

Ce choix des plus heureux était cependant plein de périls; le graveur avait d'énormes difficultés à surmonter, et ce n'est pas un mince honneur d'en avoir si brillamment triomphé; il n'y a qu'une seule réserve à faire; elle s'applique à *La Demoiselle de Beresteyn,* cet inestimable

joyau de l'écrin de Hals; l'eau-forte pèche par de la lourdeur et par l'absence de ce charme irrésistible dont l'adorable modèle est la vivante incarnation.

En revanche *Vive la fidélité !* et les *Banquets* ne sauraient trop justement être loués. On en pourra juger par le *Banquet des officiers des arquebusiers de Saint-Georges,* de 1627, que la *Gazette* a la bonne fortune de publier grâce à la courtoisie de l'éditeur et de l'artiste. C'est ce même festin dont M. Vollon a fait une copie pour le *Musée européen* installé dans une des ailes du Palais de l'Industrie.

Un titre accompagne cette série de dix eaux-fortes et M. Unger l'a orné d'un charmant portrait de Hals qui n'a jamais été gravé ; les traits du maître sont traduits d'une pointe vive, spirituelle, colorée; cette petite planche est exquise, elle pétille de vie.

Le tirage des épreuves et l'impression du texte ont été l'objet des plus grands soins ; M. Sijthoff n'a rien marchandé pour rendre sa publication digne de maître Frans ; aussi a-t-elle été immédiatement accueillie avec la plus légitime faveur, et son succès, qui ne peut aller qu'en grandissant, fait-il désirer aux collectionneurs que la seconde livraison ne tarde pas à paraître.

Il ne faut pas que j'oublie de signaler que l'éditeur publie simultanément quatre éditions, avec texte hollandais, français, anglais et allemand.

Je devrais peut-être ajourner à l'apparition des dix dernières planches l'examen de l'*Étude sur le maître et ses œuvres,* car M. Vosmaer n'en donne aujourd'hui que les trois premiers chapitres et le commencement du quatrième; mais ce qui est publié est d'un si puissant intérêt que je ne saurais résister au désir d'en parler immédiatement.

Pour M. Vosmaer, — et il a cent fois raison, — Frans Hals est la plus complète personnification artistique de la libre Néerlande, le pays de franchise par excellence dans notre vieille Europe où l'hypocrisie, immortel Protée, règne en souveraine omnipotente.

M. Vosmaer a la haine de Tartufe quelque masque qu'il revête, et le cœur lui bat d'enthousiasme quand il parle du grand siècle qui a fait sa patrie indépendante. Il établit qu'à la suite de la Renaissance « le réveil de la vie politique provoque un réveil semblable dans tous les ordres d'activité ».

On me saura gré de tout citer :

« Tous les arts, et en première ligne la peinture, entrent en pleine floraison. Sous le souffle de l'esprit nouveau, l'art hollandais acquiert alors ce caractère propre et fortement accusé qui le distingue de tous les autres.



BANQUET DES OFFICIERS DES ARQUEBUSIERS DE St GEORGES, 1627.

« Un peuple nouveau, et qui a su s'affranchir du pape, du roi et de la tradition, naît à la vie. Un tel milieu est seul capable de faire éclore un tel art, un art radicalement indépendant, naturel, humain, et tiré des entrailles mêmes de la nation.

« Vous cherchez le fauteur premier, le principe; il est là. Le peuple s'est élevé au rang de nation, l'homme a conquis son individualité. La conscience d'un bien si précieux et si chèrement acheté imprime à ses actes comme à sa pensée un caractère inouï d'audace et de virilité. Voulez-vous un écho des sentiments qui dominent à cette époque, lisez l'hymne par lequel Daniel Heinsius salue la victoire de Gibraltar, lisez cette strophe où le poëte, s'adressant aux Espagnols, s'écrie : « Enlevez-« nous les champs où nous vivons, — nous nous confierons sans crainte « à l'Océan. — Partout où vous n'êtes pas, là pour nous est la patrie. — « L'oiseau est né pour fendre l'air — d'une aile rapide; — le cheval « pour obéir au frein ; — le mulet pour porter de lourds fardeaux — ou « haler nos barques sur les canaux; — nous, nous naissons pour être « libres. » Fières et nobles paroles où éclate dans toute sa force la haine de l'oppression, le culte de la liberté, passionné, exclusif et préparé à tous les sacrifices! « Partout où vous n'êtes pas, là est notre patrie! » Quelle protestation vaut ce simple cri sorti du cœur, et quel peuple que celui qui applaudissait à de tels accents et qui s'inspirait d'un patriotisme si ardent! »

M. Vosmaer est tout entier dans ces lignes où le patriote sert de secrétaire à l'écrivain, et, soit que ce dernier s'occupe des artistes, soit qu'il nous parle des littérateurs du grand siècle, c'est la fibre nationale qui vibre avant tout sous sa plume.

L'historien de Rembrandt expose admirablement comment s'est incarnée chez Frans Hals la Hollande du XVIIe siècle; le génie de Rembrandt a une bien plus vaste portée; il appartient à l'humanité entière, ce créateur shakspearien du pinceau. Maître Frans, lui, se contente d'être Hollandais des pieds à la tête, et vrai, sincère, comme la vérité même. Les originaux des portraits de Rembrandt se sont transfigurés dans l'imagination ardente du maître qui les crée une seconde fois et nous les montre idéalisés sous les rayons dorés de sa palette; rien de pareil chez Frans Hals, qui a le génie du portrait-nature et rien de plus; mais personne n'a jamais mieux fait vivre de sa vie propre chaque figure qui posait devant lui.

En parlant de ces portraits exubérants de vie, M. Vosmaer s'exprime ainsi :

« J'ai signalé chez la plupart un air de vivacité et de gaieté. Et de

fait il faut croire, ou que l'humeur enjouée du peintre se soit reflétée sur ses toiles, ou que sa mine éveillée et caustique ait fait réellement impression sur les originaux qui posaient devant son chevalet. Il est à noter que personne, pas même Jan Steen, n'a peint aussi bien le rire. Chez Rembrandt, le rire affecte une grimace quelque peu roide : voyez plutôt le peintre tenant sa femme sur les genoux, ou les convives dans les *Noces de Samson*. Jan Steen, lui, fait rire ses personnages à gorge déployée ; mais on dirait trop souvent le rictus de l'ivresse, un spasme provoqué par l'alcool et la luxure.

« Chez Hals, vous rencontrerez ce rire franc, naturel, expansif, dont l'effet bienfaisant vous gagne. Le rire de Hals, il se propage à tous les degrés et sous toutes les nuances à travers la joyeuse bande de ses émules, Brouwer, Adriaan Van Ostade, Jan Steen, Dirck Hals, Esajas Van de Velde, Buytewech. On l'entend retentir même chez Palamèdes, Le Ducq et Metsu, dans les boudoirs, où des gens du meilleur ton content fleurette à leur belle auprès du clavecin, tandis qu'une soubrette affidée apporte le verre de vin chatoyant. Il persiste encore sur les toiles où Jan Van der Meer représente ses fillettes au caraco jaune-citron ou bleu tendre, prêtant l'oreille aux propos d'un galant militaire ; où Hiob Berckheyde dépeint un joli-cœur en tête-à-tête avec sa belle, où Maes nous montre l'amour en train de révolutionner l'office en même temps que le salon.

« Une veine inépuisable de gaieté railleuse circulait autrefois dans la nation hollandaise : d'innombrables monuments en font foi. Elle se donne déjà carrière dans le poëme du *Renard* et dans les farces du xve siècle. Elle se dédommage des représentations allégoriques et bibliques des Rhétoriciens par les fêtes et les cortéges qui les accompagnent. Elle redouble d'intensité quand s'ouvre la lutte suprême qui doit décider du sort de la nation. La crise affreuse que cette nation traverse réveille les instincts rudes, le besoin de jouir d'une vie précaire, de s'étourdir sur les périls et les souffrances, de répondre aux provocations par le sarcasme. Après la victoire, la verve se retrempe dans l'exaltation du triomphe et la conscience d'une personnalité définitivement conquise.

« Cette gaieté se reflète dans la peinture, dans la musique et dans les lettres. Des milliers de chansons récréatives sont écrites, mises en musique et chantées. Point de banquet, point de réunion, point de noces où, sur l'air d' « Angenietje » ou tout autre air connu, ne retentissent des chansons joyeuses, souvent lestes, ayant pour thème l'amour ou le plaisir. Tout le monde possédait ces mignons chansonniers, couverts en vélin et illustrés de fines gravures, précieux petits bouquins que nous achetons aujourd'hui au poids de l'or. Les meilleurs poëtes du temps s'en mêlaient,

Roemer, Visscher, Brederoo, Starter, Hooft. Et la comédie! Brederoo encore et Coster donnent l'exemple, et sous leur impulsion naît un répertoire de farces et de comédies, aussi riche en traits piquants, spirituels, sublimes peut-être, mais aussi plat et aussi vulgaire que pas un au monde.

« Et il fallait qu'elle fût bien vivace cette veine de belle humeur, car parallèlement nous voyons se dessiner un autre courant qui menace sans cesse de la tarir et qui parfois y réussit, — nous voulons parler de ce mélange de pruderie, de formalisme et de gravité empruntée que nous exprimons d'un mot sans équivalent dans les autres langues, la *deftigheid*. Notre gaieté traditionnelle a eu à soutenir de tout temps les rudes assauts de cette pédante, que toute jeune génération doit accabler à son tour de son rire et de ses épigrammes. J'ignore si elle est un péché héréditaire que la grandezza d'Espagne a légué, comme une vengeance, à ses sujets rebelles : peut-être n'est-elle, en effet, qu'un reste des modes espagnoles, lesquelles, bannies du costume et de la danse, subsistèrent dans les manières. Toujours est-il qu'elle se détacha de l'Église mère, se fit calviniste, d'après le symbole de Dordrecht, et devint ce piétisme maussade, parfois sincère, mais le plus souvent affecté, qui s'en prit à toute espèce de gaieté. Dès le début du XVIIe siècle, les rigoristes du Synode de Dordrecht fulminèrent contre les plus innocentes distractions; le chant, la danse, la parure, le théâtre et jusqu'aux amusements de société, rien n'échappa à la réprobation. Avec un maintien aussi roide que leurs chaires de vérité et une mine renfrognée qui ressemblait au parchemin de leurs bibles, ces saints hommes proclamèrent que toute joie est péché, et que la gaieté vient de Mammon. Ils enseignèrent cette pruderie qui tour à tour voudrait être distinction, vertu, onction, et qui, en fin de compte, n'est qu'un manque de savoir-vivre et d'éducation.

« Et pourtant elle persista notre séve de gaieté, et elle n'a pas tari en dépit des pieux ministres de l'Évangile. »

Si, chez M. Vosmaer, le littérateur et l'artiste ont droit à des éloges sans réserve, son talent m'inspire trop de sympathie, son caractère trop de respect, pour que je lui cache que l'expert, — qu'il me permette cette expression qui rend le mieux ma pensée, — est sujet à discussion en ce qui concerne les premiers ouvrages qu'il attribue à Frans Hals. J'ai aussi à lui faire observer que, s'il indique, comme l'a établi l'auteur des excellentes recherches sur les peintres de Haarlem, Anvers pour lieu de naissance indiscutable du grand Hals vers 1584, il émet, sans l'étayer d'aucune preuve, une opinion sur la naissance de son frère Dirk qui est en opposition complète avec le tableau généalogique récemment dressé

par M. le docteur Van der Willigen, et d'après lequel Dirk, qui naquit à Haarlem, est l'aîné de Frans. Suivant M. Vosmaer, « son frère Dirk Hals naquit vraisemblablement après lui, à Haarlem ». Ce vraisemblablement devrait tout au moins être justifié par quelques raisons probantes.

Mais ce qui se rapporte aux œuvres de maître Frans est plus sérieux. On lit, pages 5 et 6 :

« Frans Hals débuta comme simple portraitiste, ainsi que la plupart des peintres rénovateurs de sa jeunesse, Aert Pieterz., Moreelse, Ravesteyn, Mierevelt, Th. de Keyser, J.-G. Cuyp et Delff. Ensuite il s'appliqua aux scènes joyeuses de la rue et du cabaret. Enfin il reproduisit cette face de la vie sociale que nous représentent les grands portraits en groupes d'arquebusiers et de régents.

« C'est sous ces trois formes que le génie de Hals s'est fait connaître, et nous allons les retrouver toutes trois, dès le début de sa carrière, dans des portraits, d'abord de petite dimension, dans un sujet bachique, dans une toile d'arquebusiers, le tout exécuté en 1614 et 1616.

« Il est assez étrange qu'on ne trouve aucune trace d'œuvres antérieures. En 1614, Hals devait avoir environ trente ans, et il semblerait qu'un talent aussi vigoureux dût avoir manié le pinceau depuis une dizaine d'années au moins. Mais nous devons nous en tenir aux faits. »

« Nous devons nous en tenir aux faits » ; voilà qui est fort bien et c'est parler d'or.

Le prospectus de la superbe publication à laquelle M. Vosmaer a attaché l'autorité de son nom constate que « les huit toiles colossales » de Frans Hals exposées au nouveau Musée de Haarlem « embrassent toute son activité de 1616 à 1664 ». Nous avons donc pour toute cette période des termes de comparaison tels qu'ils ne peuvent prêter à l'ombre d'une contestation ; il n'y a absolument qu'à s'incliner devant leur souveraine autorité.

M. Vosmaer nous dit que « Frans Hals débuta comme simple portraitiste, qu'ensuite il s'appliqua aux scènes joyeuses de la rue et du cabaret ; qu'enfin il reproduisit cette face de la vie sociale que nous représentent les grands portraits en groupes d'arquebusiers et de régents ».

Et plus loin : « L'un des trois genres traités par Hals retrace les mœurs populaires, parfois avec toutes les gravelures dont parle le poëte [1].

1. Allusion au poëte national Brederoo dont M. Vosmaer s'est occupé dans les pages précédentes en analysant avec infiniment de charme une de ses œuvres. Il cite aussi le passage si juste de Brederoo, qui avait la haine des artistes hollandais revenus de Rome italianisés : « Comme un peintre, j'ai suivi le vieil adage. Les meilleurs peintres

Mêlons-nous résolûment à cette populace ; il sera temps après de nous occuper des grands tableaux civiques et des portraits.

« Une œuvre de cette période (elle date probablement de 1616 ou 1617) va nous donner comme le prototype d'une quantité de peintures pareilles. C'est un tableau de la galerie Suermondt à Aix-la-Chapelle. Un homme, qui n'est plus de la première fraîcheur, est assis auprès d'une jeune femme et lui met familièrement la main sur l'épaule ; elle l'écoute en riant, tout en lançant une œillade au spectateur. Son costume est somptueux, robe en soie brochée à la mode espagnole, grande collerette montante laissant le sein ouvert, collier et bracelets. Derrière eux une jeune fille coiffe en riant le galant d'une couronne de saucisses. Par la conception du sujet, comme par les costumes et les figures, — visages potelés et ovales, bouches en cœur, joues rondes à fossettes, bras fort longs à manches étroites, — ce tableau se rattache au genre cultivé par Dirk Hals, Esajas Van de Velde, Willem Buytewech. Ces peintres ont entre eux des affinités incontestables avec des traits de nature hispano-flamande. »

Je suis d'avis qu'en matière d'attributions de tableaux un critique ne saurait trop être prudent et qu'il a le devoir de ne se prononcer qu'en étant à même d'appuyer son opinion des documents les plus sérieux ; à défaut de ceux-ci, il a à consulter l'infiniment petit nombre de juges compétents, à qui une longue expérience, des études patientes et spéciales, l'examen attentif des musées et des collections de tous les pays, la notoriété de leurs travaux personnels, ont assuré une autorité universellement respectée.

Agir autrement c'est s'exposer, sans s'en douter, à l'influence des relations amicales, des enthousiasmes aveugles et parfois des illusions intéressées et du machiavélisme des habiles.

Tout le monde connaît aujourd'hui la scène passablement gaillarde que M. Vosmaer croit pouvoir donner à Frans Hals, elle a fait pendant des mois partie d'une exposition rétrospective en compagnie de plusieurs autres Hals de même qualité ; tous ceux qui ont fait le pèlerinage de Haarlem et d'Amsterdam savent par cœur les merveilleuses peintures authentiques du maître et ne sauraient les oublier. La comparaison leur est donc facile. La classification adoptée par M. Vosmaer semble indiquer trois manières successives, portraits, scènes joyeuses, peintures civiques ;

sont ceux qui serrent de plus près la vie, et non ceux qui croient faire preuve d'esprit en contournant et violentant les membres, en leur imposant au mépris de toute expérience des raccourcis et des attitudes outrés. »

— c'est pure hypothèse que les œuvres connues, — seules bases sérieuses de tout jugement, — rendent inadmissible ; les dates sont en effet là pour répondre. Comment pourrait-on admettre qu'en 1616 ou 1617 Hals ait peint ce leste sujet que je ne critique nullement en tant que sujet ; je vous concède sans hésiter qu'il était parfaitement capable d'en choisir de plus libres encore, mais je nie qu'il ait jamais pu les exécuter de ce dessin sans tournure, de cette couleur si peu distinguée que domine un horrible ton, mélange de lie de vin et de sirop de framboise, qui eût fait reculer d'horreur l'illustre coloriste dont les œuvres authentiques les plus communes par le sujet ou par le type sont d'une distinction absolue par la composition, par le faire ou par la tonalité. Voyez la *Hille Bobbe* de la collection de M. Suermondt, celle-là est bien indiscutable ; c'est le dernier mot du vulgaire, cette hideuse femelle ; le génie en a fait une peinture éminemment distinguée. Mais *Hille Bobbe* est sans date, m'objectera-t-on, et n'a sans doute été si merveilleusement brossée que lorsque l'artiste était à l'apogée de son talent. Soit ; mais la première planche de M. Unger représente le *Banquet des officiers des arquebusiers de Saint-Georges ;* ce banquet est de 1616 ; oserait-on exposer à côté de ce chef-d'œuvre *le Trio joyeux* qui aurait été peint à la même époque ? Mais il n'en resterait rien tant l'écrasement serait absolu.

Ces erreurs-là sont très-respectables chez des particuliers qui aiment à se bercer d'illusions, qui en arrivent à se convaincre qu'ils ont tout plein de tableaux supérieurs à ceux du Louvre, et qui vous authentiquent une peinture en donnant comme argument sans réplique leur garantie qu'une date qui se lit au revers du panneau est de la main de l'artiste !

Nous avons, — et M. Vosmaer a plus que personne, — un trop profond respect de l'Art pour ne pas nous mettre soigneusement en garde contre d'aussi regrettables erreurs. Depuis que Frans Hals est enfin classé comme il aurait toujours dû l'être, ses œuvres sont si recherchées des amateurs que les faussaires se sont mis de la partie ; on en fabrique régulièrement en Angleterre absolument comme on y fabrique des Canaletto et des Guardi, comme on y fabrique, aux portes d'Anvers, à Borgerhout, des Teniers et des Hobbema. D'un autre côté, des marchands démarquent régulièrement des Van der Vinne, des Verspronck, des Hals fils, et les transforment en Frans Hals. Je me rappelle avoir rencontré à La Haye les deux Vincent Laurensz. van der Vinne qui sont aujourd'hui au *Metropolitan Museum of Art* de New-York ; on y voyait de superbes monogrammes de Hals ; il a suffi de les toucher à l'esprit-de-vin, ils se sont évanouis. Si j'insiste sur les piéges dans lesquels on est exposé à tomber quand il s'agit de tableaux anciens, et dont sont

victimes tant de collectionneurs qui ont plus de bon vouloir que de science, c'est que les plus illustres d'entre nous n'ont pu toujours y échapper; il est un exemple à cet égard, d'une éloquence décisive; un des collaborateurs de la *Gazette* a rendu dernièrement ici-même le plus légitime hommage au premier critique de ce temps. Bürger était une vraie nature d'élite ; personne plus que lui n'eut de bonheur à rendre service ; c'était un cœur d'or dans la plus complète acception du mot, aussi a-t-on eu soin d'en abuser de son vivant, tout comme on n'a cessé depuis d'abuser de sa mémoire. Théophile Thoré a été le grand initiateur de l'école moderne vis-à-vis du public, qui, il faut bien le dire, n'y comprenait mot ; aucun critique ne fut autant que lui utile aux artistes; sa plume de combat a littéralement forcé pour eux d'estoc et de taille la renommée trop lente à venir. Il n'est point nécessaire d'ajouter qu'il sema les ingrats à pleines mains ; ç'a toujours été un prodigue, et ce généreux n'est jamais parvenu à se souvenir qu'on était son obligé.

Vint un temps où aux grands révolutionnaires pour qui il avait livré de si longues et de si ardentes batailles succédèrent des pygmées ayant beaucoup de métier et une connaissance approfondie des affaires. Thoré comprit que ses conseils et ses encouragements n'étaient plus de saison, il se tourna vers les anciens, et se métamorphosant en Hollandais, — ce Hollandais-là tenait la plume la plus française, la plus sincère et la plus vivante qui ait écrit un Salon depuis Diderot, — il devint Willem Bürger. Sous cette nouvelle forme, il s'est livré aux plus patientes recherches, aux investigations les plus intelligentes, aux enquêtes les plus passionnées; il en est résulté ces beaux livres sur l'Exhibition des Trésors d'Art à Manchester et sur les Musées de Hollande qui ont plus fait que des milliers de volumes pour répandre le goût des écoles flamande et hollandaise et de l'école anglaise. Mais le culte de ces glorieuses écoles, s'il crée presque instantanément des fanatiques, ne suffit pas à improviser des experts. C'est par là que Bürger a péché ; il a cru de la meilleure foi du monde à l'Hobbema de M. Piéron d'Anvers, qui y croyait lui-même ; pris du plus franc enthousiasme, il l'a fait graver, et a eu le bonheur de ne pas vivre assez longtemps pour voir cet Hobbema de Borgerhout échouer à l'hôtel Drouot et y être vendu moins de cinq cents francs par M. Horsin-Déon; il a cru à un *duplicata* du fameux *Moulin à eau* de M. de Morny, et ce n'était cependant qu'une copie moins mauvaise que le faux tableau de M. Piéron; il a pris pour un Rembrandt, et pour une des quatre œuvres capitales de Rembrandt, *le Christ bénissant les enfants* de la *National Gallery* de Londres, parce qu'un graveur allemand, C.-E.-C. Hess, a fait de ce fort beau Gerbrand Van den Eeckhout

une estampe ornée du nom de Rembrandt; il a publié à ce sujet dans la *Gazette* une notice du plus grand intérêt accompagnée d'une superbe eau-forte de M. Léopold Flameng; jamais conviction ne fut plus vive, et cependant, on ne saurait trop le dire à son honneur, lorsqu'il eut le désagrément d'apprendre, la dernière année de sa vie, que son ami Vosmaer, qui a fait de Rembrandt et de ses œuvres une étude si approfondie, ne partageait nullement son sentiment et ne croyait en aucune façon au Rembrandt de la *National Gallery*, et que le premier des experts contemporains, un juge aussi consciencieux que savant, partageait entièrement cet avis, Bürger, qui m'en parlait, n'hésita pas un instant à me déclarer : « C'est eux qui doivent avoir raison; je vois que je me serai trompé, mais c'est égal, c'est un fameux tableau! » Et il continua l'entretien en exaltant le grand Uchtervelt de la collection Radziwill qui occupait chez lui une place d'honneur; il avait raison, car c'est un magnifique Uchtervelt, mais il avait tort de le donner à Metsu; on le lui avait vendu comme tel. Celui qui pour tous ceux qui l'ont aimé et qui ont été honorés de sa franche amitié reste un vivant souvenir et le meilleur des souvenirs, occupe une place trop haute, — le premier rang sans conteste, — parmi les critiques d'art de ce siècle, pour que nous permettions qu'on le diminue en le transformant en expert, qualité à laquelle il n'a jamais prétendu, sachant parfaitement que les études nécessaires lui manquaient, et trop modeste et trop vrai pour vouloir être ce qu'il n'était pas.

Tout Bürger est dans ce mot de Shakspeare gravé sur son tombeau :

He was a Man.

C'était en effet un homme dans la plus noble acception du mot, ayant la plus grande somme des qualités de l'homme et la plus petite de ses défauts.

Pour tous ceux qui ont l'honneur de tenir une plume loyale, il fut et restera un drapeau devant lequel on est fier de mettre chapeau bas.

Hals à qui Bürger a attribué plus d'un enfant contestable est un trop joyeux compère pour n'avoir pas immédiatement pardonné au critique en faveur des pages vibrantes qu'il lui a consacrées et où la plume lutte de vie avec le plus vivant de tous les pinceaux, le pinceau de maître Frans; il ne sera pas moins indulgent aux légères erreurs de M. Vosmaer, qui les fera d'ailleurs disparaître dans une seconde et infailliblement très-prochaine édition de son magnifique ouvrage. Le développement de ses études sur Hals lui fera, je n'en doute pas, recon-

naître que les ouvrages authentiques portent tous la griffe du lion et que le compte s'en résume ainsi, à bien peu de chose près :

A Haarlem, avant tout, la prodigieuse série du Musée, puis le tableau de Mme Copes van Hasselt : *Vive la fidélité !* et au béguinage de Beresteyn, l'incomparable jeune fille et les deux portraits : homme et femme.

A Amsterdam, le chef-d'œuvre du maître, le fameux *Schutterstuk* de l'Hôtel de ville ; — au Musée, le portrait de l'artiste et de sa femme et *Un homme joyeux ;* chez M. Six van Hillegom, le petit guitariste en buste et le portrait d'homme.

Au Musée d'Anvers, une étude intéressante.

A Bruxelles, dans la collection royale, des bijoux d'une qualité exquise ; au Musée, le portrait de théologien de la collection Vis Blockhuyzen ; chez le duc d'Arenberg, un vieux buveur qui salue ; chez M. le vicomte du Bus de Ghisignies, un éblouissant portrait d'une famille dont tous les personnages sont vêtus de noir ; chez l'ambassadeur de Russie, comte Bloudoff, le portrait de Scriverius très-âgé.

A Varsovie, chez M. Epstein, le portrait de femme qui faisait partie de la collection Pereire.

A Cassel, au Musée, les *Jeunes Chanteurs* et le portrait d'homme vu à mi-corps sur une chaise.

A Munich, à la Pinacothèque, un portrait d'homme.

A Brunswick, au Musée, un portrait d'homme en pied.

A Aix-la-Chapelle, la *Hille Bobbe* de M. Suermondt.

A New-York, au Musée, cette même *Hille Bobbe,* dans une attitude différente.

A Londres, chez Sir Richard Wallace, le célèbre *Cavalier* de la galerie Pourtalès, et chez M. H.-L. Bischoffsheim, *L'homme au chapeau de feutre* qu'a si brillamment gravé M. Jules Jacquemart.

En France, rien de sérieux dans les musées de province. Un seul portrait, celui de Descartes, au Louvre, ainsi que *la Bohémienne* de la collection La Caze. En dehors de la Hollande, c'est Paris surtout qui est riche en Frans Hals : chez Mme la baronne James de Rothschild, le *Portrait de Willem van Heythuyzen,* ce prodige de la collection Van Brienen dont le musée de Bruxelles possède une vulgaire copie ; chez Mme la baronne Nathaniel de Rothschild, un portrait d'homme et un portrait de femme ; chez son frère, le baron Gustave, le fameux *Guitariste ;* plusieurs portraits chez le comte Mniszech ; chez M. Charles Pillet, un superbe *Bourgmestre de Haarlem,* un portrait de femme et une étude de jeune paysanne ; chez M. John W. Wilson enfin, la plus belle, la plus importante réunion de Hals que possède un particulier : *l'Homme à la*

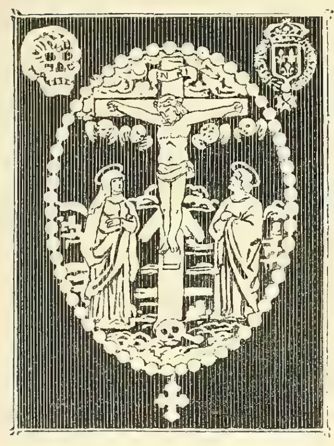
canne, les ***Portraits de Scriverius et de sa femme,*** âgés de cinquante ans, celui de Jasper van Westrum et une étude de ***Pêcheur de Scheveningue.***

Je ne prétends point garantir que la liste soit complète, mais comme j'ai l'horreur des Hals de contrebande et qu'ils constituent selon moi une insulte au génie, je ne suis disposé à m'incliner que devant les prétendants bel et bien munis d'une expertise écrite de M. Étienne Le Roy, par exemple, le savant restaurateur des Rubens de la cathédrale d'Anvers et du Lambert Zustris de Lille, l'intègre commissaire-expert des Musées royaux de Belgique qui est l'honneur de sa profession et aux lumières de qui tous les Musées, à commencer par celui de sa ville natale, feraient très-sagement, dans leur intérêt et dans le nôtre surtout, d'avoir plus souvent recours.

LOUIS DECAMPS.



LES GRANDS COLLECTIONNEURS



Les Collectionneurs de l'ancienne France, notes d'un Amateur, par Edmond Bonnaffé [1]. — *Armorial du Bibliophile*, par M. Joannis Guigard [2].

Plusieurs chapitres des *Collectionneurs de l'ancienne France* ont paru ici même [3]. L'auteur du livre n'est donc pas un nouveau venu pour les lecteurs de la *Gazette*, car ils n'ont oublié ni « les Propos de maître Salebrin [4] », ni « Cornelius Saturninus [5] », ni « A propos d'un portrait politique [6] », articles signés *un Amateur*, et ils ont certes remarqué les « Paradoxes », dont les deux premières parties, *les Collectionneurs* et *le Confort*, ont été insérées dans les livraisons du 1er juillet 1872 et du 1er juin dernier [7]. M. Edmond Bonnaffé possède une fort belle collection de meubles du moyen âge et de la Renaissance, et les vastes pièces où elle est disposée ont un grand air de parenté avec certaines salles du musée de Cluny. Entouré de précieuses curiosités de tout genre, de livres rares et splendidement reliés, il vit dans un milieu qui l'inspire ; et encore choisit-il son heure et ne commence-t-il à écrire que quand il a bien envisagé sous toutes ses faces le sujet à traiter et que les matériaux ont été patiemment rassemblés et triés. Aussi tous ses mots ont leur poids et leur valeur ; pas de remplissages : les phrases sont si

1. 1 vol. petit in-8°, papier vergé de fil. Paris, Auguste Aubry, 1873.
2. 1 vol. grand in-8°, avec nombreuses illustrations dans le texte. Paris, Bachelin-Deflorenne, 1870-1873.
3. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. I, p. 254.
4. *Id.*, t. III, p. 435.
5. *Id.*, t. IV, p. 128.
6. *Id.*, t. V, p. 185.
7. *Id.*, t. VI, p. 21, et t. VII, p. 546.

intimement soudées entre elles que l'on serait fort embarrassé d'en retrancher quoi que ce soit.

Si la *Gazette* a publié plusieurs fragments des *Collectionneurs de l'ancienne France,* le volume renferme néanmoins des parties inédites qui en font un livre réellement nouveau.

M. Bonnaffé, reprenant en quelque sorte les dernières lignes des *Collectionneurs de l'ancienne Rome* [1], suit à grands pas la curiosité à travers les premiers temps de la monarchie française. La *Minerve* de Besançon, du cabinet Pourtalès, le petit buste de *Cybèle* trouvé près d'Abbeville, les vases d'argent de Bernay, et bien d'autres découvertes sur le sol gaulois d'ouvrages dus à l'école hellénique, prouvent que dans la Gaule sortant à peine de la barbarie « la culture des arts et la culture intellectuelle, ces deux filles de la Grèce transplantées à Rome, comptaient, bien au delà des limites qu'il faut assigner aux influences grecques dans la Gaule, un nombre considérable de sectateurs délicats, capables d'apprécier les productions les plus fines de la statuaire et disposés aux sacrifices nécessaires, soit pour faire venir de loin des morceaux d'une haute réputation, soit pour encourager autour d'eux l'imitation des chefs-d'œuvre classiques [2] ». Les rois Clovis, Childebert, Chilpéric, Dagobert, aimaient les pièces d'orfévrerie, les étoffes brodées d'or et d'argent, de pierres fines, les riches manuscrits, et *collectionnaient.* L'inventaire des joyaux du duc d'Anjou, fils de Jean le Bon, celui d'Ysabeau de Bavière, nous renseignent sur les collections à ces époques reculées de notre histoire.

Le XVe et le XVIe siècle en France et en Italie sont surtout remarquables par leur ardeur pour la recherche des antiquités. La Renaissance fut « l'âge d'or des collections ». La province ne demeurait pas indifférente à ce grand mouvement : Rouen, Lyon, Tours, Dijon, Troyes, comptaient un grand nombre de curieux qu'énumère M. Bonnaffé, et cette nomenclature prouve que la curiosité n'était pas le privilége exclusif de la cour et des grands seigneurs.

Henri IV fut un collectionneur. L'amour du beau sexe n'exclut pas l'amour des livres. Pour se consoler des infidélités de la « charmante Gabrielle », ce roi avait des livres nombreux et choisis qu'il faisait richement relier. Il recherchait aussi les pierres gravées, goût que Gabrielle d'Estrées partageait avec son royal amant. La curiosité dans la transition du XVIe au XVIIe siècle, tout en semblant reprendre haleine, n'en continuait pas moins à se manifester. N'oublions pas que c'est à Marie de Médicis que nous devons Rubens et le Luxembourg.

« Vers la même époque, dit M. Bonnaffé, un Allemand, Zinzerling, publiait son itinéraire en France sous le pseudonyme de *Jodocus Sincerus.* Il nous fait connaître quelques amateurs de province : à Bourges, le jurisconsulte Mercier ; à Poitiers, un apothicaire nommé Contant, amateur de raretés. A Montpellier, Zinzerling recommande beaucoup une visite à l'officine d'un autre apothicaire, Laurent Catelan, grand fabricant d'alkermès et collectionneur d'antiques. A Aix, il faut aller voir les médailles et autres curiosités de l'abbé Perrier ; à Nîmes, les inscriptions de M. de la Besserie ; à Bordeaux, les peintures et les antiques de Fl. Rémond, conseiller au parlement ; à Tours, le cabinet singulier de l'abbé le Chantre ; à Arles, le trésor du sieur Agard,

1. Cet ouvrage, publié en 1867 dans le même format, à la librairie d'Auguste Aubry, est *épuisé:* il n'en reste que quelques exemplaires.

2. Fr. Lenormant, « La Galerie Pourtalès », *Gazette des Beaux-Arts,* t. XVII, page 186.

orfévre, qui a publié une description de son cabinet, « singulari libro edito, quidquid in pinacotheca adservatur comprehensum est ».

« ... On ne connaît qu'un seul exemplaire de ce catalogue, continue l'auteur, et j'en dois la communication à l'obligeance de M. Eug. Piot. Il porte la date de 1611 ; c'est donc le premier catalogue imprimé connu. En voici le titre : DISCOURS *et* ROOLE *des medailles et autres antiquitez tant en pierreries, graueures, qu'en relief, et autres pierres naturelles admirables, plusieurs figures et statues de bronze antiques, auec autres statues de terre cuites à l'Egyptienne, et plusieurs rares antiquitez qui ont esté recueillies, et à present rangees dans le cabinet du sieur* ANTOINE AGAR, *maistre Orfeure et Antiquaire de la ville d'Arles en Provence. A Paris, 1611.*

« ... Maître Agard n'était pas seulement un orfévre de talent ; il maniait aussi le pinceau à son heure, et Zinzerling signale dans la collection une vue d'Arles « ipsius Agardi manu eleganter factam ». Il avait la passion des belles raretés et les décrit avec le soin du gourmet qui détaille tout et ne passe rien. La matière, le sujet, la forme, les dimensions en « pieds royaux et poulces », tout est si bien indiqué, qu'il est facile de reconstituer le cabinet en entier ; on peut ainsi se faire une idée assez exacte de ces collections provinciales qui, depuis le XVIe siècle, commençaient à se répandre par toute la France.

« ... Le cabinet d'Agard se composait d'une grande pièce environnée de *bancs* ou *ceintures*, c'est-à-dire de rayons chargés de bronzes, de vases, de curiosités de toute sorte ; au-dessus une rangée de tableaux. Des tables, des piédestaux, des *layettes* (cabinets), des *pierriers*, remplis de camées, de médailles, etc., complétaient l'ameublement.

« Les matières précieuses tiennent naturellement une grande place dans la collection, — nous sommes chez un orfévre-joaillier, — et c'est un éblouissement de cristaux de roche, de lapis, de jaspes, d'agates, de cornalines, de calcédoines et de porphyres taillés à facettes, en boules ou en plaques, en coupes, en croix ou en pyramides, ornés de montures ciselées, de pierres gravées, de figures en argent doré et en ivoire. Voici une grande *navette* (vasque) de jaspe surmontée de pyramides ; un échiquier de porphyre et de cornalines ; un « petit Cupidon en forme d'ange, appuyé d'un costé sur vn rocher, d'albastre Grec et bien poly *de la main et artifice de Michael l'Ange sculpteur où son nom est graué au dessous de la teste,* ayant deux petites aisles au costé de ses espaules... tenant en sa main droicte vne petite boulle de Cassidoyne et a la main gauche vne piece de cristal taillé »... ; « un Cabinet damasquiné d'or » ; un grand « Miroir de Venise en cristal de roche, au milieu d'une architecture de jaspe, d'agate, de lapis et de cornaline. »

Les pages consacrées par M. Bonnaffé à la collection Agard sont remplies d'intérêt, et nous regrettons beaucoup que le manque d'espace nous force d'en abréger les citations. Aussi bien un tel ouvrage bondé de faits, de noms et de détails curieux, ne peut-il s'analyser. Il n'y a que deux partis à prendre : ou le reproduire intégralement, ou engager à le lire. Le chapitre sur Mazarin, pour ne donner qu'un exemple de notre embarras, échappe également à l'analyse. Ce n'est point l'homme d'État qui préoccupe l'écrivain, c'est surtout la physionomie du cardinal-amateur.

« Mazarin descend en droite ligne des anciens collectionneurs de Rome. Sa curiosité est l'instinct des belles choses combiné avec le génie des affaires ; c'est un franc Italien. Il adore les œuvres d'art d'une réputation bien établie, les ameublements de

soie et d'or, les splendeurs de l'orfévrerie, tout ce qui attire l'œil et représente une valeur; mais il adore aussi l'argent, et ces deux passions sont si bien confondues, que l'on a peine à distinguer où finit l'une et où l'autre commence.

« Parlez-lui pierres fines, bijoux : il s'y connaît en perfection et rendrait des points à Lescot, son joaillier. Quant au reste, tableaux, sculptures, etc., le cardinal préférerait volontiers la quantité à la qualité, non que sa galerie contienne des œuvres médiocres; Mazarin connaît trop les affaires pour commettre une pareille sottise. Au jeu, il fait tenir ses cartes par un croupier qui sait jouer mieux que lui; en matière de curiosité c'est le même procédé. Aussitôt qu'un ballot lui arrive d'Italie, vite on appelle Mignard; au besoin Jabach et Brienne diront leur mot. On fait le tri, et le fretin est envoyé à la criée...

« Pour enrichir sa collection à bon compte, les petits secrets ne lui manquent pas. Il chargera de ses acquisitions ses amis d'Italie, et, de préférence, les cardinaux qui possèdent des galeries; Son Éminence sait fort bien que, pour obtenir sa protection ou ses faveurs, ils ne regarderont pas à puiser dans leur propre fonds. S'il échoue d'un côté, il mettra en jeu toutes les ressources de sa diplomatie. Ainsi le cardinal Barberini ne voulait à aucun prix se défaire de l'admirable *Spozalizzio* du Corrège; Mazarin, qui en avait envie, n'était pas homme à le payer cher; il voulait même l'avoir pour rien. Voici ce qu'il imagina : il fait demander le corrège par Anne d'Autriche en personne. Barberini, ne pouvant parer le coup, envoie chercher son tableau à Rome et l'apporte lui-même à la reine. « Celle-ci, par honneur, le fit attacher devant lui, dans sa chambre du lit; mais il n'eut pas le dos tourné qu'elle en fit présent à Mazarin, qui avoit conduit cette longue intrigue pour être possesseur d'un tableau. » (De Brienne, *Mémoires*, II, p. 19)...

Après un inventaire des tableaux, des tapisseries et des objets en matières précieuses possédés par le cardinal; après une curieuse page empruntée à Brienne sur les derniers moments de l'éminent collectionneur, dont les dernières paroles furent : « Adieu, chers tableaux, que j'ai tant aimés et qui m'ont tant coûté! » M. Bonnaffé ajoute : « Gardons-nous cependant de juger Mazarin par ses petits côtés seulement. C'est encore une grande figure d'amateur. D'ailleurs, avons-nous le droit de nous montrer sévères? Nous avons profité, nous profitons tous les jours trop largement de ses trésors pour les lui reprocher. Ne sommes-nous pas les héritiers de sa précieuse bibliothèque? Le Louvre ne s'est-il pas enrichi, grâce à lui, de cent chefs-d'œuvre dont nous sommes fiers à juste titre?

« Aussi bien, ce qui sauvera toujours Mazarin, c'est qu'en faisant ses propres affaires il fait du même coup celles du pays et poursuit un but politique; il veut stimuler le génie national. Le premier en France, il ouvrira sa bibliothèque au public et aux savants; il cherchera, par son exemple, à remettre à la mode le goût des belles collections et de la grande peinture; il fera tout pour populariser parmi nous les modèles de l'Italie. A son appel, Rome, Gênes, Florence, Milan, nous enverront une armée de peintres, de sculpteurs, de brodeurs, d'ébénistes, etc. Qu'importent aujourd'hui les faiblesses de Mazarin? Il a formé Colbert et préparé la grande pépinière nationale des Gobelins. »

N'est-ce pas que ces lignes sont finement et délicieusement écrites et qu'il vaut mieux les donner entières ou les signaler au lecteur, que de les altérer par une sèche analyse?

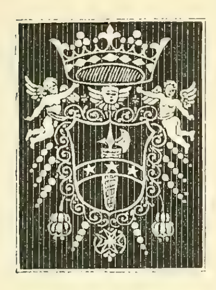
Nous voici au grand règne. L'auteur a relevé les noms de plus de trois cents

curieux parisiens sous Louis XIV, et encore les bibliophiles n'y sont-ils pas compris. Au XVIIIe siècle, nous retrouvons Crozat, Gaignières, Baudelot, la comtesse de Verrue, etc.

Un chapitre non moins attrayant est celui relatif à la collection du duc de Tallard, ancien gouverneur de la Franche-Comté. C'était « un connaisseur difficile. Son cabinet se composait de tableaux, de sculptures, de dessins, d'estampes, de meubles précieux, de porcelaines et de bijoux, en tout 1,132 articles d'un fort bon choix.

« La vente eut lieu à Paris, dans l'hôtel du duc. Elle occupa trente-trois vacations (du 22 mars au 14 mai 1756), et produisit 331,369 livres 16 sous : c'est donc un des encans les plus considérables du siècle. »

Une eau-forte de Baudoin, en tête du catalogue de Tallard, représente une salle de vente à cette époque. M. Bonnaffé, qui possède de ce catalogue un exemplaire « ayant



MODÈLE D'UN ÉCUSSON
Du cardinal Mazarin.



ESTAMPILLE DE LOUIS-HENRI DE LOMÉNIE,
Comte de Brienne.

appartenu à l'un des experts, — Rémy ou Glomy, — qui l'a interfolié et chargé de notes », nous apprend « par le menu comment se passait une vente » à la fin du XVIIIe siècle. Les amateurs sont là, les étrangers surtout. La Prusse, l'Angleterre, la Russie, la Hollande, sont représentées à la vente de Tallard, et leurs représentants choisissent le dessus du panier parmi les tableaux de maîtres de toutes les écoles, les dessins et les estampes. .

« La lutte est aussi passionnée pour les bronzes, les marbres et les meubles précieux... Les étrangers nous laissent le champ libre, la noblesse se tient à l'écart. Ce sont les financiers qui se battent entre eux, Blondel de Gagny et Randon de Boisset, Gaignat et Grimod de la Reynière. Bouret de Vezelay paye 5,420 livres un vase de porphyre, et 4,601 livres une table de marbre. Le banquier Paris-Montmartel pousse les enchères sur un lustre de cristal de roche jusqu'à 16,000 livres. Messieurs les traitants ont fort à faire pour meubler à la fois leurs nouveaux hôtels de la Grange-Batelière et les petits palais de Mesdemoiselles Gogo et Cie.

« J'ai cité les principales acquisitions des amateurs; celles des marchands ne sont pas moins importantes. Les noms qui reviennent le plus souvent sont ceux de Basan,

Rémy, Julliot, Silvestre, Glomy, Joullain, Hucquier. Le total de leurs achats est considérable et suppose un grand mouvement d'affaires... »

Dans un autre chapitre qui débute par cette question : Qu'est-ce qu'un *curieux?* M. Bonnaffé constate que ce mot n'a d'équivalent ni chez les Grecs, ni chez les Latins. « Le Curieux fait sa première apparition, encore incomplète, dans le dictionnaire de Robert Estienne (1531) : *ung homme curieux d'auuoir ou sçauoir choses antiques,* qu'il traduit faute de mieux par *antiquarius.* A partir de Lacroix du Maine le mot est fait : *gentillesses ou gentilles curiositez.* » Après le mot, l'auteur aborde la définition de la chose, fait une classification des curieux et clôt le chapitre par le curieux contemporain.

Puis vient un Appendice dont nous devons signaler l'importance réelle. Tous les documents qui composent cet appendice sont du plus haut intérêt, et nous regrettons que ces pièces, au lieu d'être rejetées à la fin, n'aient pas été placées, suivant leur date, dans le corps même de l'ouvrage. Les notes sont au nombre de dix, et pour prouver combien elles ont de valeur en elles-mêmes, nous n'en rappellerons qu'une : dans la note C, nous trouvons une liste de *Curieux des diverses villes.* Cette liste, reproduite « in extenso », M. Bonnaffé a eu la bonne fortune de la rencontrer manuscrite à la Bibliothèque nationale. Grâce à ce document qui n'avait jamais été publié, nous connaissons les noms de tous les curieux de France en 1648. Ajoutons que cette liste est antérieure de vingt-cinq années aux *Noms des curieux de Paris en 1673* publiés en 1866 par l'Académie des Bibliophiles. Ce simple rapprochement de dates suffit pour démontrer tout l'intérêt des pièces cachées sous le titre d'*Appendice.*

M. Edmond Bonnaffé nous a paru, dans cette nouvelle publication, continuer deux idées principales : 1° la recherche, la généalogie, pour ainsi dire, des collectionneurs; 2° l'étude de l'art industriel d'autrefois, comparé principalement à l'art industriel moderne. Nous ne saurions trop l'engager à poursuivre le but qu'il s'est proposé et à ne pas trop nous faire désirer la suite de ses études. Les *Collectionneurs de l'ancienne France* ne tarderont pas à être dans les mains de tous leurs arrière-petits-neveux.

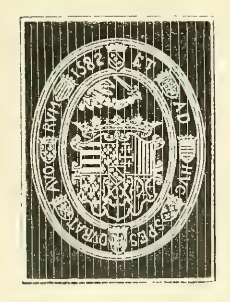


Un autre ouvrage qui se range tout naturellement à côté de celui que nous venons de fermer, et qui s'adresse non moins directement aux collectionneurs, aux amis des livres, aux bibliothécaires, est l'*Armorial du Bibliophile,* de M. Joannis Guigard. Les livres sont devenus l'objet d'une véritable passion ; il suffit, pour s'en convaincre, de suivre les ventes ou de parcourir les catalogues « cum pretiis » des bibliothèques qui ont passé sous le feu des enchères depuis quelque vingt ans.

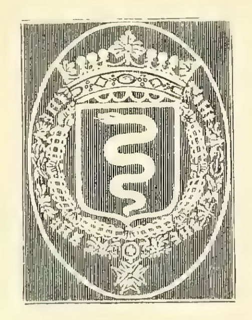
Parmi ces livres, souvent recherchés à cause de leur riche reliure, il en est un grand nombre avec des emblèmes qui demeurent une lettre morte pour les collectionneurs, faute d'un guide sûr les leur faisant connaître. Ces énigmes, M. Guigard s'est valeureusement chargé de les expliquer. C'est surtout la France qui l'a préoccupé et qui a été le but de ses longues et laborieuses investigations. Néanmoins il a accordé le droit de cité à quelques étrangers « tels que Maioli, Laurin, la Gruthuyse, d'Hoym et autres dont les noms sont si connus des bibliophiles que c'eût été en quelque sorte une faute que de les omettre ». Grâce à cette œuvre, qui est une œuvre d'actualité, on a maintenant l'énonciation des devises, l'explication des chiffres

ou monogrammes, et la description des armoiries que les grands collectionneurs ont laissés sur leurs exemplaires. On n'a donc point affaire, comme le mot *armorial* pourrait le faire supposer, à un ouvrage traitant de la noblesse; c'est bel et bien une histoire du livre depuis la découverte de l'imprimerie. Toutes les marques imaginées pour orner et distinguer les couvertures des volumes s'étalent à chaque page du répertoire de M. Joannis Guigard, précédées d'une rapide et substantielle notice sur chaque amateur. Ces figures sont au nombre de près de 1,500, et beaucoup d'entre elles, outre l'intérêt qu'elles offrent pour l'histoire de l'ornement, ont encore le mérite de nous initier aux mœurs, au caractère, à la vie intime de l'amateur qui a lui-même composé son blason[1].

Et à ce propos, nous ouvrons le recueil au hasard et nous tombons sur LONGEPIERRE, « un de ces petits prodiges qui, à l'âge où l'on joue aux quilles, nous dit l'*Armorial*, étonnent le monde par leur précocité et qui plus tard ne font que de



ÉCUSSON DE CHARLES III, Duc de Lorraine.



MARQUE DE J.-B. COLBERT Marquis de Seignelay.

médiocres individualités ». Auteur de plusieurs tragédies qui n'eurent aucun succès, il fut tellement surpris de l'accueil favorable que le public fit à l'une d'elles, *Médée*, « qu'il ne voulut avoir d'autre signe héraldique sur ses livres que la *Toison d'or*, afin de porter jusqu'à ses derniers neveux le souvenir d'un fait aussi rare ». Presque oublié aujourd'hui comme auteur dramatique, Longepierre bibliophile est resté en grand renom parmi les amateurs.

Nous feuilletons encore au hasard et nous rencontrons GROLIER qui, lui, n'a pas fait de tragédies, et dont la bibliothèque, composée d'environ 3,000 volumes, devint successivement la propriété d'Émeric de Vic, de Dominique de Vic, archevêque d'Auch, de J.-A. de Thou, Pierre Pithou, Paul Petau, Ballesdens et du chancelier P. Séguier.

Ailleurs c'est JEAN-BAPTISTE COLBERT, dont la riche bibliothèque comptait plus de 8,000 manuscrits rares et précieux. « Parmi eux étaient deux livres qui ont figuré au

1. Toutes celles qui sont disséminées dans le cours de cet article appartiennent à l'*Armorial du Bibliophile* et témoignent du soin de leur exécution.

« Musée des Souverains », l'un fait pour Charles le Chauve et qui passait pour le Livre d'heures de Charlemagne, l'autre, la Bible connue sous le nom de *Bible de Charles le Chauve*.

Plus loin, c'est Charles III, duc de Lorraine, surnommé le Grand par ses compatriotes et qui, « selon quelques historiens, aurait été à la Lorraine ce que Louis XIV fut pour la France. »

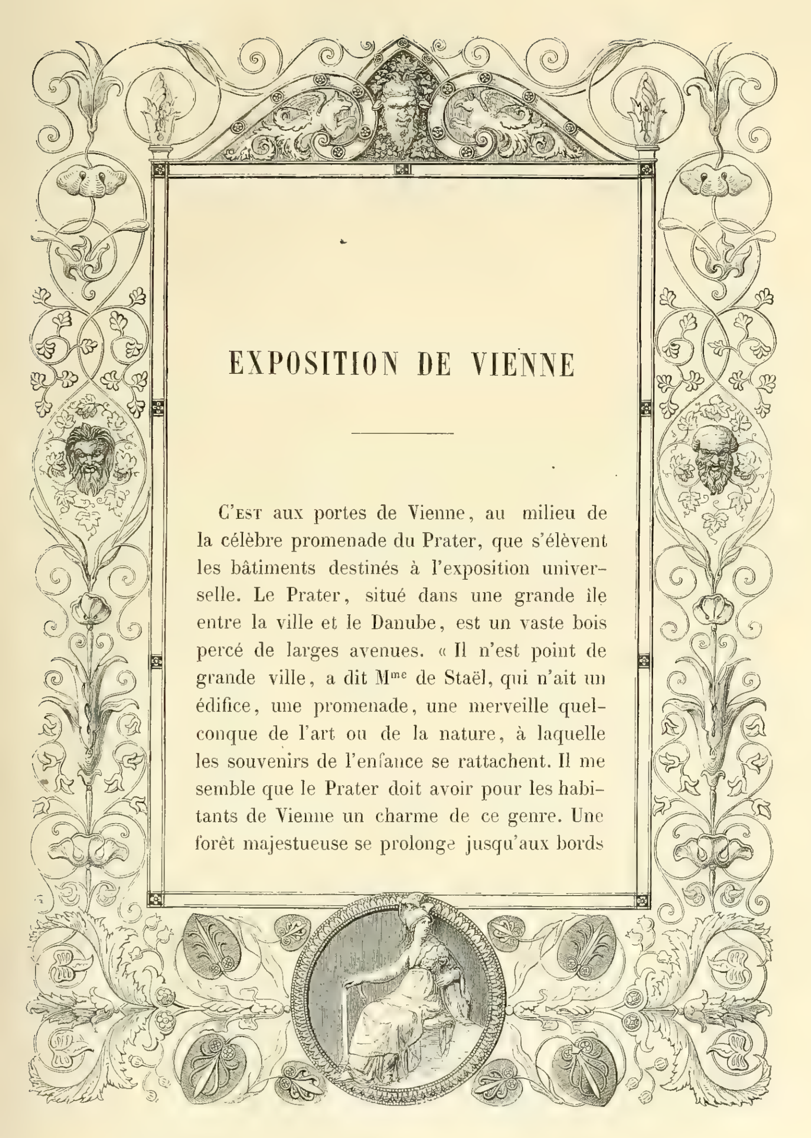
Mais à quoi bon les citations? L'*Armorial du Bibliophile* devient dès ce jour le manuel indispensable de tous ceux qui possèdent des livres. Deux sections le composent : la première, sous le titre de Maison de France, comprend les rois, les reines et les princes; la seconde, les bibliophiles ou amateurs divers. Malgré ses nombreuses recherches, sa conscience et son savoir, M. J. Guigard n'a pas la prétention de donner un travail complet. Tel qu'il est, et nonobstant d'inévitables lacunes qui seront comblées plus tard, il est appelé à rendre d'incontestables services, et nous devons savoir gré à son auteur d'avoir établi le premier un répertoire sans précédent et où sont représentés les symboles qui figurent sur les ouvrages que l'on voit passer fréquemment dans les ventes publiques, et dont la reliure est un objet de convoitise pour le collectionneur.

LOUIS DESPREZ.



Le Rédacteur-gérant : RENÉ MÉNARD.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1106]



EXPOSITION DE VIENNE

C'est aux portes de Vienne, au milieu de la célèbre promenade du Prater, que s'élèvent les bâtiments destinés à l'exposition universelle. Le Prater, situé dans une grande île entre la ville et le Danube, est un vaste bois percé de larges avenues. « Il n'est point de grande ville, a dit Mme de Staël, qui n'ait un édifice, une promenade, une merveille quelconque de l'art ou de la nature, à laquelle les souvenirs de l'enfance se rattachent. Il me semble que le Prater doit avoir pour les habitants de Vienne un charme de ce genre. Une forêt majestueuse se prolonge jusqu'aux bords

du Danube. L'on voit de loin des troupeaux de cerfs traverser la prairie ; ils reviennent chaque matin ; ils s'enfuient chaque soir, quand l'affluence des promeneurs trouble leur solitude. »

Mme de Staël ne reconnaîtrait plus aujourd'hui le Prater, où elle aimait à rêver. Les prairies que traversaient les cerfs sont devenues des parterres de fleurs; des kiosques se sont élevés sur l'emplacement des vieux arbres tombés sous la cognée; des jets d'eau, jaillissant au milieu des bassins, ont remplacé les joncs et les nénufars qui encombraient les marais. De brillants orchestres se font entendre parmi les bosquets, des cafés sans nombre s'alignent sur des chemins fraîchement établis, et des constructions dans tous les styles, persan, égyptien, turc, russe, italien ou français, servent de satellites au vaste palais qui contient l'exposition. Au lieu d'un jardin improvisé, comme était notre champ de Mars en 1867, les abords de l'exposition de Vienne forment un parc splendide taillé dans une forêt séculaire, ce qui donne à l'ensemble une grandeur qui n'avait pas chez nous son équivalent.

Dès l'arrivée, on est séduit par l'aspect qui est vraiment féerique ; mais si on veut considérer l'exposition au point de vue de l'utilité pratique, c'est-à-dire de l'enseignement que chacun peut en tirer, on est obligé de reconnaître que celle de 1867 était infiniment mieux disposée. On a beaucoup critiqué notre grand bâtiment rond, qu'on a comparé à un pâté, mais il présentait comme disposition un avantage immense. Toutes les galeries circulaires répondant à une catégorie, et toutes les galeries rayonnantes à une nationalité, on pouvait comparer sans peine, soit les produits similaires envoyés par chaque peuple, soit le travail d'un pays considéré dans son ensemble. A Vienne, on a adopté un classement purement géographique, de sorte que les produits similaires sont fort loin l'un de l'autre et souvent assez difficiles à trouver.

Cet inconvénient n'existe pas, il est vrai, pour les beaux-arts proprement dits, puisqu'on leur a consacré un palais spécial dans lequel, disons-le de suite, la France brille d'un incontestable éclat. Ce résultat est dû surtout aux efforts de la Commission française qui, pour assurer le triomphe de notre pays, a su vaincre les répugnances d'un grand nombre d'artistes, et n'a cessé de montrer un zèle et une énergie dignes des plus grands éloges.

En parcourant l'une après l'autre les salles de l'exposition des beaux-arts, on est frappé de voir qu'à part l'Angleterre, qui garde sa physionomie spéciale, toute l'Europe semble être aujourd'hui dans la même voie. De la Seine à la Vistule, ce ne sont que des transitions insensibles, et il y a souvent plus de différence entre un artiste et son voisin

qu'entre un pays et un autre. Il y a vingt ans, la distance était énorme entre la France, la Belgique et l'Allemagne. Là, on cherchait la couleur et la réalité ; ici, au contraire, la peinture n'était qu'un langage chargé d'exprimer des idées de philosophes et d'écrivains. Aujourd'hui, l'effort est à peu près partout dans le même sens, et l'art européen constitue une moyenne très-riche en talents estimables, quoique dépourvue de ces chefs-d'œuvre qui marquent une étape dans l'histoire de l'esprit humain. A Munich comme à Berlin, à Dusseldorf comme à Bruxelles ou à Paris, la lutte est engagée sur le même terrain, celui de l'exécution et de la réalité.

AUTRICHE — ALLEMAGNE.

Un coup d'œil rétrospectif sur la marche des arts en Allemagne est peut-être nécessaire pour expliquer l'évolution nouvelle qui s'accomplit en ce moment. On sait que pendant tout le xviiie siècle le goût français avait dominé l'Allemagne, et le dévergondage des Van Loo et des Boucher, transplanté de l'autre côté du Rhin, s'était singulièrement alourdi.

La réaction contre ce maniérisme ne vint pas des artistes, mais des littérateurs, et Winckelmann en fut le principal champion. De là l'influence de la littérature, qui se mit à vouloir diriger les arts en les poussant vers l'antiquité. Mais, sur le terrain pratique, la France prit les devants, et ce fut notre David qui accomplit la réforme demandée par les théoriciens allemands. Quand survinrent les guerres du premier empire, l'Allemagne voulut à tout prix se soustraire à notre influence, et, le patriotisme aidant, un groupe de jeunes gens entreprit contre les idées françaises une véritable croisade, symbolisée d'une manière grotesque sur une des fresques qui décorent la nouvelle Pinacothèque de Munich.

Dédaignant la sincérité du dessin, aussi bien que les séductions de la couleur, Cornelius, artiste doué d'une imagination puissante, avait voulu séparer l'idée de la matière; il avait affiché le plus souverain mépris pour l'exécution et cru qu'un peintre pouvait dicter ses idées à un praticien comme un écrivain les dicte à son secrétaire. Dans cette doctrine, la littérature se trouvait identifiée avec la peinture; aussi, on vit les gens de lettres écrire sur chaque tableau des volumes de commentaires, et, par un retour de bons procédés, les peintres s'efforcèrent de traduire sur la toile les abstractions des littérateurs.

Nous regrettons de n'avoir pas trouvé à Vienne quelque grand carton de Kaulbach, qui fut le plus célèbre des disciples de Cornelius et qui, à notre exposition de 1867, tenait fort bien sa place avec son dessin de

Luther. En revanche, le musée de Berlin a envoyé une toile importante de M. Bendeman, peintre qui marque peut-être le point culminant de l'art symbolique en Allemagne. Malheureusement la *Captivité de Babylone* est une scène confuse et dépourvue d'effet. De pareils tableaux, au surplus, sont faits pour décorer les monuments et supportent difficilement les expositions publiques, où le charme de l'exécution attire bien plus que les efforts de la pensée. M. Bendeman est un artiste d'une haute intelligence et qui a joué un rôle important dans le mouvement artistique de l'Allemagne; mais ses doctrines sont aujourd'hui démodées, et la génération actuelle, qui le respecte par habitude, tourne ses hommages vers d'autres idoles.

Parmi les tableaux *à idées,* il ne faut pas oublier celui de M. Canon, de Stuttgard, qui porte le titre singulier de la *Loge de saint Jean.* Les Allemands en font le plus grand cas et lui ont donné une place d'honneur dans le salon d'entrée. L'auteur pense que l'évangile de l'amour doit être rétabli et que les grands dignitaires de toutes les Confessions feraient sagement d'abdiquer en sa faveur. Sa toile, peinte dans des colorations qui visent à l'effet des vieux tableaux, est encadrée d'une large bande noire rehaussée d'ornements en or mat. Il y a un incontestable talent dans cette peinture. Quant à la pensée, dont tout le monde approuvera l'intention morale, j'avoue que je ne l'aurais jamais devinée seul, et qu'il m'a fallu, pour savoir ce dont il s'agissait, le secours d'un journal étranger.

Lorsque la peinture veut passer du symbole à l'histoire et de la philosophie abstraite à la représentation des faits, l'idée ne suffit plus et l'exécution devient une partie plus importante de l'art. M. Piloty, qui occupe en Allemagne une situation analogue à celle de Paul Delaroche en France, ou de M. Gallait en Belgique, a acquis une grande célébrité par certains tableaux devenus populaires, tels que la *Mort de Wallenstein* et *Néron après l'incendie de Rome.* Il est depuis 1850 professeur à l'Académie, et la place d'honneur qu'on a donnée à sa vaste toile, le *Triomphe de Germanicus,* montre assez l'importance que les Allemands attachent à cette œuvre. Elle est loin cependant de produire l'effet qu'on en avait attendu, et on ne manque pas d'attribuer cet insuccès aux tableaux voisins, qui en atténuent l'aspect. Que la faute revienne au plafond de M. Cabanel, qui est rose, ou au gigantesque tableau de Wiertz, qui est noir, il est certain que la toile de M. Piloty paraît grise et terne. La composition d'ailleurs est très-surchargée. Le cortége défile devant la tribune impériale, sous les regards curieux des dames romaines couronnées de fleurs. Thusnelda, entourée de prisonniers germains enchaî-

nés, passe avec une fierté dédaigneuse, donnant la main à son jeune fils. Dans la pensée du peintre, elle personnifie la Germanie conquise, mais non avilie, qui peut braver les rigueurs du destin, parce qu'elle prévoit l'avenir que l'histoire lui réserve. En voulant souligner l'allusion, l'artiste n'a réussi qu'à atténuer la grandeur du sujet, et si son geste était moins théâtral, Thusnelda serait certainement plus digne. Au reste, toute la scène vise au mélodrame et n'atteint pas le style.

M. Piloty, dans ses sujets historiques, garde encore certaines prétentions philosophiques, et, sous ce rapport, M. Adolphe Menzel, qui a consacré sa vie d'artiste à glorifier Frédéric le Grand comme soldat et comme philosophe, est peut-être plus réellement peintre d'histoire dans le sens littéral du mot. Mais il faut convenir qu'à l'exposition de Vienne il n'a pas été heureux dans le grand tableau officiel, où il montre le roi actuel avec toute sa cour à la diète de Königsberg, en 1862.

Le Polonais Jan Matejko introduit dans la grande peinture des éléments pittoresques qui donnent du charme et de l'animation à ses tableaux. Plusieurs de ceux qu'il expose ont déjà été vus à Paris et y ont fait sensation, mais la *Visite du roi de Pologne Stefan Bathory* sous la tente du Russe Pskow est une œuvre nouvelle et d'un grand caractère. Les types, les gestes, l'arrangement singulier des costumes, tout contribue à donner à ce tableau une étrangeté saisissante. Ajoutons que M. Matejko est parvenu à supprimer de sa palette ces tons lilas et vineux qui déparaient un peu les premiers tableaux que nous avons vus de lui.

M. Becker, qui occupe le premier rang dans le genre anecdotique, a retracé avec beaucoup de charme et d'esprit une petite scène de la vie intime de Charles-Quint. L'empereur, qui avait souvent besoin d'argent, s'avisa un jour d'emprunter une somme de quatre cent mille écus à un bourgeois d'Augsbourg, appelé Fugger. Quant celui-ci eut gracieusement donné la somme qui lui était demandée, Charles-Quint fit un reçu qu'il lui présenta, mais Fugger prit le papier et, l'ayant déchiré, le jeta au feu ; l'empereur n'y met pas de fierté et semble trouver cela tout naturel. Ce trait du banquier courtisan plaît beaucoup aux Allemands, et ce n'est pas la première fois que nous le voyons représenté.

M. Lindenschmidt, de Munich, a tiré un assez bon parti de la légende de *Ulrich von Hutten* mettant en fuite des seigneurs français qui s'étaient permis de railler l'empereur. Il y a un désordre pittoresque dans ce cabaret bouleversé, avec les tables et les chaises par terre, et l'effroi des seigneurs français qui, tenant à la main d'inutiles épées, s'élancent vers la porte avec une précipitation qui ne peut manquer d'en faire écraser quelques-uns, a vraiment quelque chose de comique. C'est au point

qu'on s'explique difficilement l'air courroucé du héros, qui doit bien plutôt avoir envie de rire en voyant une trentaine de gaillards bien armés trembler de cette façon. Ces choses-là ne se voient qu'à la comédie. Au reste le talent de M. Lindenschmidt se plaît dans les situations outrées et incline volontiers vers la caricature, comme on peut le constater dans son *Falstaff* coiffé d'un bonnet de femme et cherchant à éviter les coups de bâton dont il est menacé.

Le genre fantastique est aujourd'hui beaucoup moins cultivé en Allemagne qu'on ne serait tenté de le croire. Nous citerons pourtant un tableau qui a obtenu un très-grand succès, la *Poursuite de la Fortune*, par M. Henneberg. Un jeune homme en costume du XVIe siècle est lancé sur un cheval rapide à la poursuite de la Fortune, personnifiée par une femme nue qui voltige devant lui sur une bulle de savon. Entre la Fortune et le cavalier qui cherche à l'atteindre est un abîme que le malheureux ne voit pas et où il va se précipiter ; il ne voit pas non plus que la Mort galope derrière lui, et son cheval, en courant, passe par-dessus le corps de son amante, qu'il a abandonnée pour suivre la Fortune.

En visitant la section allemande de l'exposition de Vienne, nous avons été surpris, comme bien d'autres, de ne pas rencontrer plus d'ouvrages répondant aux doctrines de Cornelius et de Kaulbach. Cette école appartient aujourd'hui au passé, et les rares œuvres qui s'y rattachent semblent des revenants d'un autre âge. Plaçant l'inspiration bien au-dessus de l'observation et du rendu, elle avait couvert l'Allemagne de fresques immenses et n'avait pas produit un portrait passable. En somme, elle n'était pas née viable : quelques esprits d'élite rêvant une réforme et un roi leur donnant une ville entière à décorer ne constituent pas un art. Après le roi Louis de Bavière les grands travaux publics cessaient, la haute peinture symbolique ne trouvait plus son emploi ; et comme la peinture de chevalet n'attend pas ses encouragements du gouvernement, la jeunesse s'y est jetée résolûment. En Allemagne, et aussi dans le reste de l'Europe, c'est là que se concentrent aujourd'hui les efforts des artistes.

Depuis le commencement de ce siècle la ville de Dusseldorf a été un des foyers principaux de l'activité artistique en Allemagne. Située sur le Rhin et très-près de la Hollande, cette ville a formé une école dont la tendance naturaliste était en opposition directe avec les principes d'art monumental que l'on professait à Munich. Observateurs minutieux de la nature, les peintres de ce groupe ne sortaient guère de chez eux, et leurs petits tableaux, très-soigneusement terminés, traduisaient surtout les mœurs du pays. Un goût décidé pour l'anecdote et les tableaux dont le

sujet se raconte, une certaine tendance au burlesque, mêlée d'une nuance de sentimentalité, une recherche très-fine du détail, une exécution un peu sèche et épinglée, tels étaient les caractères distinctifs de cette école, qui a joui d'une grande vogue et dont les doctrines se sont répandues peu à peu dans toute l'Allemagne, à ce point que Dusseldorf ne forme plus aujourd'hui un groupe particulier. Le voisinage de la Belgique et les fréquents voyages des artistes allemands en France ont d'ailleurs modifié ce qu'il y avait d'un peu absolu dans leur manière de voir ; le talent et l'exécution de plus d'un y a gagné ; mais cette influence étrangère a singulièrement altéré l'originalité native de la plupart, et le groupe germanique forme aujourd'hui une section de la famille européenne peu différente des autres sous le rapport artistique.

M. Knauss est un observateur délicat qui retrace avec un charme infini et une séduction irrésistible les scènes naïves de la vie des enfants, les incidents familiers du foyer domestique et des mœurs champêtres. On se rappelle le succès qu'ont eu aux Salons parisiens ses *Musiciens de village*, son *Saltimbanque*, sa *Cinquantaine*, etc. Il est représenté à Vienne par plusieurs toiles importantes. Celle qui est intitulée *Quand les Grands chantent, les Petits pleurent*, est une vaste composition avec beaucoup de figures; mais les *Petits* ont toute l'importance, tandis que les *Grands* sont relégués au fond du tableau. Tout entiers à leur banquet, les parents ont permis à leurs enfants de faire tout ce qu'ils voudraient, et une superbe dînette est organisée sur le devant de la toile. C'est ici que le peintre a déployé toute sa verve comique, pour montrer les inconvénients de la liberté chez des êtres qui n'ont pas le sentiment de la mesure et le respect de la loi. Ici c'est une petite fille qui se bourre de pâté et profite de l'absence de ses parents pour voler au-devant d'une indigestion inévitable; voilà les garçons qui se battent, et les plus petits sont naturellement les victimes; puis ce sont des espiègleries de tout genre dans ce joyeux festin qui va finir par un déluge de larmes. Toutes les nuances de caractère sont finement observées et l'artiste n'a rien oublié. Ainsi il y a toujours des gens que la liberté effraye, et qui regrettent l'ancien régime. Je gage que cette petite fille qui veut garantir sa portion contre la convoitise d'un grand chien que personne ne songe à chasser sacrifierait volontiers ses principes à son intérêt personnel. Il y a aussi ceux qui veulent faire de l'ordre avec le désordre; ceux-là généralement ne servent pas à grand'chose. C'est en vain qu'une fillette un peu plus grande cherche à intervenir entre les tout petits et prend le rôle de la maman absente : elle ne réussira pas dans sa tâche ingrate, et après la débâcle elle sera punie comme les autres.

Rien ne peut empêcher le désastre de cette pauvre petite république, dont on s'était promis tant de bonheur et qui va succomber sous le despotisme personnifié par les parents. Car enfin ils ont beau être là-bas tranquilles, sous l'ombre des grands arbres, ils finiront par intervenir; et alors ce sera des gronderies, des colères, et l'état de siége avec toutes ses conséquences, la diète, les médicaments, l'inexorable surveillance, et puis les rancunes, les accusations réciproques, les coups de poing qui font du mal après qu'on les a reçus, et, par-dessus tout, le souvenir, hélas, des libertés perdues! Tant pis, mes enfants, on pourra voir à la prochaine génération, mais pour la vôtre, c'est réglé. Ce petit cours de politique pittoresque pourrait, certes, soulever bien des objections; mais M. Knauss n'a vu là qu'un prétexte pour un tableau fort amusant, et nous l'en félicitons.

Il serait aisé pourtant de chercher querelle à l'artiste, de nous plaindre de l'absence d'effet et d'unité dans un tableau qui ne présente qu'une suite d'incidents juxtaposés plutôt que reliés entre eux, de trouver que le modelé est insuffisant et manque de consistance, que la touche est monotone et qu'il y a bien des maigreurs; mais nous croyons que le rôle de la critique n'est pas tant d'éplucher une œuvre que d'en caractériser les traits généraux.

Voici maintenant M. Meyerheim avec sa ménagerie présidée par un montreur de serpents et dont un superbe pélican est assurément le plus bel ornement. Il y a de l'esprit, et beaucoup, dans cette composition; mais il s'affiche trop, et à force de souligner chaque détail, l'artiste arrive à la sécheresse. Parmi ceux qui maintiennent le drapeau de l'école, il faut citer M. Franz Deffregger qui met en scène un vieux paysan faisant danser une jeune fille, au milieu des éclats de rire de toute une jeunesse attablée.

Le besoin de moraliser par la peinture apparaît dans quelques tableaux tels que l'*Enlèvement d'une jeune fille* par M. Kurzbauer. La scène se passe dans une chambre d'auberge où les fuyards sont obligés d'entendre les reproches de la mère qui est parvenue à les atteindre. Les sujets de ce genre sont ordinairement pris dans la classe pauvre, où il y a moins de surveillance et où les filles semblent plus exposées aux entraînements de la séduction. C'est le contraire qui a lieu ici, où les domestiques en livrée qui suivent la mère courroucée indiquent une famille opulente ; on peut donc supposer que l'intérêt a bien pu n'être pas étranger à la passion du jeune homme qui, pour se donner une contenance, affecte une indifférence peu convenable dans la circonstance. On voit que M. Kurzbauer a conçu son tableau exactement comme

il aurait fait pour un roman de mœurs, et ce point de vue, tout à fait étranger aux habitudes de la peinture française contemporaine, mérite d'être signalé. On trouve des préoccupations du même genre chez M. Gustave Maier qui, voulant nous montrer des ivrognes attablés, a soin de faire entrer dans le cabaret une jeune fille qui regarde tristement un des convives, son fiancé sans doute, et la scène, au lieu d'être purement pittoresque, prend ainsi un caractère moral. Le *Contraste* de M. Harburger représente également une salle d'auberge avec des buveurs à l'air hébété; mais un jeune ménage qui se tient à l'écart veut montrer la vertu opposée au vice. Tout cela n'est pas très-fort comme pensée, et quand Hogarth veut moraliser avec sa peinture, il sait être plus incisif.

La recherche du burlesque est d'ailleurs assez fréquente en Allemagne, et la verve satirique des peintres s'exerce principalement sur l'embonpoint des moines et leur amour de la bonne chère. Il est à remarquer que ce genre de sarcasme n'est en usage que dans les provinces catholiques, et surtout en Bavière. Ici c'est M. Grützner, de Munich, qui nous montre un gros capucin ronflant dans une cave à côté d'un tonneau et dont le sommeil va être troublé par l'arrivée de son supérieur. Plus loin c'est M. Mathias Schmidt, également de Munich, avec sa *Dîme*, où l'on voit des paysans venant très-humblement acquitter leur redevance devant des moines qui regardent une jeune fille d'un œil significatif. On pourrait puiser dans la section allemande assez de tableaux de ce genre pour en faire un album comique ; malheureusement cet album manquerait de gaieté, car la vulgarité de pareils sujets ne se rachète que par un esprit très-vif qui fait un peu défaut ici.

Arrivons donc à des peintres qui envisagent l'art sous un jour plus sérieux et surtout plus élevé. M. Riefstahl est assurément un des meilleurs peintres de genre que possède aujourd'hui l'Allemagne. Il aborde généralement des sujets un peu tristes, mais il sait leur donner une grandeur et une mélancolie pleine de charme. Son *Enterrement dans la montagne* nous transporte sur ces sommets dénudés où toute végétation a cessé et où quelques flaques de neige viennent seules interrompre la monotonie d'un plateau rocheux et coupé de ravins. Là est une chapelle et des gens qui attendent le cercueil qu'on apporte. Il y a du recueillement, de la piété, une sincérité touchante dans le geste et l'expression des figures, et le paysage désolé qui l'encadre ajoute une majesté singulière à cette scène rustique. *Le Jour des Morts*, par le même artiste, est une impression du même genre, mais d'un caractère moins grandiose et plus intime. C'est un cimetière de campagne que visitent des paysans tenant des cierges allumés. Les uns déposent des couronnes, les autres pleurent

ou s'agenouillent tristement devant la tombe de leurs parents. La scène se passe le soir, et les dernières lueurs du crépuscule forment un effet vague et tranquille, bien d'accord avec la mélancolie de l'ensemble.

Dans la salle réservée aux peintres hongrois M. Munkacsy fait un grand effet. Cet artiste, malgré sa préoccupation monochrome et qui songe peut-être un peu trop à Ribot, possède néanmoins une véritable originalité dans ses conceptions toujours empreintes d'un grand sentiment dramatique. C'est au contraire l'esprit de la touche et l'expression exclusivement pittoresque qui font le succès de M. Petenkofen, dont les petits tableaux hongrois attirent la foule dans la section autrichienne, comme ceux de M. Meissonier dans la section française.

L'Allemagne n'est pas riche en portraitistes. M. Lenbach, dont nous avions vu de fort belles choses à l'exposition internationale de Munich, en 1869, a complétement échoué avec le portrait de l'empereur d'Autriche qu'il a exposé à Vienne. Les meilleurs portraits de la section allemande et autrichienne sont ceux de MM. Leibl et Rodakowski, artistes trop connus des Parisiens pour que nous ayons besoin d'insister sur leur mérite.

Dans la peinture d'animaux, nous devons signaler les moutons de M. Otto Gleber, de Munich, qui sont fort bien peints. Une de ses toiles représente une bergerie où l'on voit les moutons groupés autour d'une boîte à couleurs qu'ils semblent regarder curieusement afin de savoir comment on s'y prend pour les peindre.

Les paysages des frères Achenbach ont souvent figuré à nos Salons parisiens. M. André Achenbach possède un vrai sentiment rustique; mais l'empâtement systématique de ses nuages donne parfois de la lourdeur au ciel, dont la première qualité est de paraître aérien. Pour M. Oswald Achenbach, ce sont décidément les contrées du Midi qui l'attirent, et ses vues d'Italie, animées par de petites figures fort spirituellement touchées et toujours prises à l'heure du crépuscule, montrent une très-grande adresse unie à une certaine monotonie. M. Leu, qui peignait autrefois des montagnes et des glaciers, a passé aussi à l'Italie avec armes et bagages. Le musée de Berlin s'est dessaisi, pour l'envoyer à Vienne, des *Moulins de Montmartre*, peints autrefois par Hoguet, élève d'Isabey, qui habitait Paris. A cette peinture, où l'adresse de la brosse joue le rôle principal, nous préférons beaucoup les paysages de M. Lier, de Munich, et les jolis moulins envoyés par un peintre autrichien, M. Russ Robert, qui nous a fait un singulier plaisir par la sincérité avec laquelle il traduit la nature.

La sculpture allemande n'est pas aussi bien représentée qu'on pourrait s'y attendre, et nous ne croyons pas que l'éminent statuaire Rauch

soit remplacé de sitôt. A défaut de Rietschel, ce sont MM. Drake et Bégas qui représentent l'école que Rauch avait fondée. M. Drake a envoyé le modèle d'une statue de Rauch qui est fort remarquable. L'artiste a su tirer habilement parti de notre ingrat costume, et la tête est d'un beau caractère. *L'Amour consolé par Vénus*, de M. Bégas, est certes l'œuvre d'un homme de talent, mais qui brille par l'exécution plutôt que par le style. Il y a dans sa Vénus des parties fort bien traitées qui font penser à



L'AMOUR CONSOLÉ PAR VÉNUS

Groupe, bronze, par M. Bégas.

Rubens; mais une femme peut être florissante sans avoir de vilains genoux, et si l'Amour pleure quelquefois, nous n'admettons pas que jamais il puisse grogner, même quand il a été piqué par une abeille, comme dans la jolie pièce d'Anacréon à laquelle M. Bégas a demandé son sujet. Quand on veut rendre les réalités de la vie, il faudrait laisser de côté les emprunts à la mythologie, car c'est presque un sacrilége que de traduire en langue vulgaire les types immortels que nous a légués l'antiquité.

Il y a du sentiment dans la *Jeune délaissée* de M. Stanislas Lipinski, un sculpteur autrichien; l'*Indien tirant de l'arc*, de M. Ferdinand Miller, et

Jeune garçon portant un enfant sur ses épaules, par M. Joseph Kopf, présentent aussi de très-bons morceaux. En général il y a dans la sculpture allemande une tendance réaliste assez marquée, ce qui est d'ailleurs dans la logique des idées régnantes.

On a pu voir que nous n'établissions point de catégorie entre les différentes parties de l'Allemagne que les derniers événements politiques ont réunies, et même que nous mêlions l'exposition de l'empire d'Allemagne avec celle de l'empire d'Autriche. C'est qu'en effet l'art ne suit pas exactement les fluctuations de la politique et ne s'inquiète pas des changements survenus sur la carte. Il serait peut-être plus intéressant d'étudier, au point de vue de la production, quel est l'apport de chacune des races qui peuplent aujourd'hui l'Europe centrale. En mettant de côté, bien entendu, la Hongrie et la Pologne qui n'ont rien de germanique, on verrait que la production artistique a son foyer sur le Rhin, ou dans les villes du Midi. Déjà dans l'histoire nous voyons qu'Augsbourg et Nuremberg ont produit au XVe et au XVIe siècle ce mouvement éphémère qu'on appelle *école allemande*, et que l'architecture ogivale importée de France au XIIIe siècle n'a pu se propager au delà des bords du Rhin et de la Bavière. L'activité artistique de l'Allemagne s'est toujours développée parmi les contrées que leur situation géographique met en contact journalier avec les races latines et où presque toutes les villes sont de fondation romaine. Cette observation peut ne présenter au point de vue de l'art qu'un intérêt secondaire ; mais en Allemagne, où les études ethnographiques sont fort en honneur, elle peut répondre au dédain que nos voisins affichent pour tout ce qui tient aux races latines.

BELGIQUE.

La Belgique est un coin de terre privilégié. La quantité d'hommes éminents que ce pays a produits est vraiment prodigieuse. Par ses dimensions à peine s'il occupe sur la carte une place visible ; mais dès qu'il s'agit des travaux de l'esprit, art, science ou industrie, on le trouve toujours au premier rang. A Vienne, quoique mal partagée sous le rapport du local où son exposition des beaux-arts est divisée d'une façon fâcheuse et occupe deux salles fort éloignées l'une de l'autre, la Belgique obtient néanmoins un succès éclatant. La critique peut donc avoir ses coudées franches, et l'indulgence serait déplacée.

Une toile colossale de Wiertz, *la Chute des anges*, occupe un des panneaux du grand salon. On est tout d'abord quelque peu surpris devant

ces géants enlacés en groupes confus et précipités dans l'abîme par une force inconnue. Leurs corps tordus en tous sens déplacent une musculature énorme, et aucune surface solide ne vient produire un choc



ART ET LIBERTÉ

Par M. Gallait.

dans le vide immense dont le peintre a fait le point de départ de sa mise en scène dramatique. Il y a dans cette œuvre une incontestable hardiesse de conception qui jure étrangement avec l'esprit prosaïque mis

à la mode par le réalisme contemporain. Mais ces figures d'un dessin uniforme ont une monotonie d'allure et une mollesse d'exécution qui dénotent en somme plus d'audace que de savoir. Wiertz, nous le savons, est regardé en Belgique comme un artiste de premier ordre, et si des critiques s'avisent de joindre à leur enthousiasme quelques timides réserves, on leur donne un brevet d'esprit court qui ne comprend pas les écarts du génie et signale des taches dans le soleil. Quand il est livré à lui-même et qu'il n'interroge pas ses cartons pour y compulser Rubens et Michel-Ange, Wiertz nous apparaît comme un penseur bizarre, en proie à certaines hallucinations qui ont parfois de la grandeur, mais qui sont le plus souvent en dehors du domaine de la peinture ; un cadre de photographies d'après ses ouvrages les plus célèbres suffit pour édifier pleinement les visiteurs de l'exposition de Vienne. Montrer un suicidé qui vient de se brûler la cervelle, et choisir le moment où la fumée du pistolet enveloppe la tête dont on voit seulement en l'air un fragment de mâchoire disloquée et quelques dents disséminées, c'est peut-être faire acte de moraliste ; mais la traduction peinte d'une pareille idée est trop près du ridicule pour être émouvante. Wiertz avait en somme assez de talent pour se passer d'excentricités qui touchent au charlatanisme et qui, après avoir affolé des contemporains avides de nouveauté, empêcheront peut-être la postérité de rendre justice à ses qualités réelles.

L'esprit sage et méthodique de M. Gallait fait un singulier contraste avec l'imagination bizarre et contournée de l'artiste dont nous venons de parler. Néanmoins ses deux tableaux allégoriques, *la Paix* et *la Guerre*, n'ajouteront pas beaucoup à sa réputation, et pour la Belgique il eût été préférable que l'artiste fût représenté par l'*Exposition des cadavres des comtes d'Egmont et de Horn*, qui est incontestablement son chef-d'œuvre et celui de l'école belge contemporaine. Heureusement nous retrouvons ici *Art et Liberté*, un des grands succès de M. Gallait, et cette peinture suffit à placer l'artiste au rang qu'il doit occuper à l'exposition de Vienne. M. Gallait a aussi plusieurs portraits, parmi lesquels celui du pape Pie IX, qui est tout à fait au-dessous de ce qu'on a le droit d'attendre de lui. Heureusement les autres sont des ouvrages remarquables, et l'un d'eux, celui de M. Dumortier, est un chef-d'œuvre.

M. Portaels aurait dû se faire représenter par une toile plus importante que *la Sorcière*. En revanche, nous devons signaler M. Wauters, dont les débuts ont été un coup de maître. *Marie de Bourgogne implorant des échevins de Gand la grâce de ses conseillers* est un tableau bien

conçu et bien peint : la scène est vraiment dramatique, et l'exécution saine et solide du tableau dénote un vrai peintre.

Le grand tableau de *Rome*, par M. Smits, malheureusement placé un peu haut, plaît tout d'abord par son accent de sincérité. La dimension de la toile pourrait sembler exagérée, si l'artiste s'était contenté de montrer un coin de Rome animé par quelques costumes pittoresques; mais chaque figure est cherchée dans son caractère intime et raconte en quelque sorte sa vie privée par sa tournure et sa physionomie. Voici les femmes du peuple avec leur tournure si fière et leurs costumes bariolés, et puis la haute société avec ses élégances mondaines; les soldats, les grands dignitaires de l'Église, les moines, qui, se promenant deux à deux, drapés dans les longs plis de leur robe, semblent des revenants d'un autre âge; tout le peuple romain de nos jours est là chez lui, pris sur le fait et ressemblant comme un portrait; il n'y a pas un toit du fond qui ne soit rendu avec l'exactitude d'un procès-verbal, et l'artiste semble avoir voulu fournir un document daté pour servir à l'histoire de la ville éternelle.

J'arrive à un artiste dont la Belgique déplore encore la perte, et qui a toujours trouvé dans la critique française un accueil plus que sympathique, Henri Leys. Théophile Gautier a dit : « Chez lui, il n'y a pas imitation, mais similitude de tempérament et de race; c'est un peintre du XVIe siècle venu deux cents ans plus tard; voilà tout. » M. Edmond About va encore plus loin, quand il s'écrie : « M. Leys est un maître. Il pourrait signer Van Eyck et nous le croirions sur parole. » Eh bien! malgré le respect que m'inspire le talent d'Henri Leys, je ne puis souscrire sans réserve à l'opinion des deux éminents critiques français.

Quand je vois le *Testament d'Eudamidas* du Poussin, ou la *Mise au tombeau* d'Eustache Lesueur, je reconnais des artistes profondément imbus de l'antiquité; pourtant en prenant ce langage d'un Athénien du temps de Périclès, ces deux grands maîtres expriment des idées de Français du XVIIe siècle. La cadence heureuse des mouvements, la noblesse des formes, la souplesse des draperies, voilà ce qu'ils ont emprunté à la Grèce et ce qu'ils doivent à leurs études; mais l'expression des visages, la tendresse des attitudes, l'agencement de la scène, ne relèvent que de leur inspiration personnelle; en cela ils diffèrent essentiellement des peintres de 1810 qui, prenant leurs figures dans les bas-reliefs et les camées, croyaient faire des tableaux, tandis qu'ils récitaient une leçon.

Quand Henri Leys veut s'identifier avec Van Eyck ou Albert Durer, demande-t-il à ces maîtres le secret de leur dessin profondément fouillé et toujours expressif; et va-t-il ensuite chercher dans l'étude de la nature

une interprétation personnelle qu'il traduira, je le veux bien, avec le langage qu'ils lui ont enseigné? Nullement; il voit dans les vieux tableaux des types qui lui plaisent par leur bonhomie, des costumes qui le séduisent par leur étrangeté, il reproduit ces types et ces costumes; il voit que le détail est uniformément apparent partout, et comme un vieillard qu'amusent les gaucheries gracieuses de l'enfance, le voilà épris de cette sincérité, qui croit rajeunir la peinture en supprimant de parti pris le clair-obscur et la perspective aérienne. Le souffle créateur et l'observation personnelle lui ont toujours manqué; mais il a pour lui l'étrangeté qui attire, l'ingéniosité qui plaît et le talent qui captive. Michel-Ange a dit : « Celui qui marche à la suite d'un autre est sûr de ne pas arriver le premier »; c'est pourquoi je ne puis souffrir une assimilation entre Leys et les maîtres dont il veut reproduire le style; mais je ne songe aucunement à nier la haute place qu'il occupe dans l'art contemporain, ni à le rendre responsable des écarts où beaucoup de jeunes talents se sont laissé entraîner à sa suite.

Bien que le catalogue ait oublié le nom de Henri Leys, cet artiste est représenté à Vienne par plusieurs de ses ouvrages : *Lancelot Van Ursel haranguant les milices bourgeoises*, ainsi que les portraits de *Philippe le Bon* et de *Marguerite de Bourgogne*, sont des toiles intéressantes, puisqu'elles ont servi de maquettes aux peintures murales de l'hôtel de ville d'Anvers. Cette reconstitution d'une époque, par un homme qui en connaît à fond le moindre détail, est curieuse à plus d'un titre, et le système de pastiche inauguré par l'auteur est ici parfaitement à sa place. Les héros de cette grande guerre des communes ont bien le droit d'être peints aujourd'hui comme ils l'auraient été de leur temps, et il semble que dans le tableau de Henri Leys tous les personnages soient des portraits.

Henri Leys était en Belgique à la tête de ceux qui voulaient réagir contre l'influence envahissante de la peinture française, et il le faisait en remontant aux sources de l'école flamande. M. Dillens est aussi un Flamand de pure race qui s'inquiète fort peu des tableaux exposés aux vitrines des marchands de Paris. Mais avec quelle bonhomie il sait traduire le pays de son choix, sa chère Zélande, pays qui du reste a bien son mérite, quoique les coiffeurs en aient voulu médire sous prétexte que les femmes non-seulement ne veulent pas porter de faux cheveux, mais encore s'obstinent à cacher ceux qu'elles ont naturellement sous des plaques de métal poli! Quelle gaieté dans ses *Recruteurs!* En vérité, j'ai horreur de l'état militaire et de tout ce qui touche à la guerre; mais ces gens-là ont l'air si heureux de leur profession, ils ont une joie si communicative, que je ne puis m'empêcher d'excuser ce pauvre garçon qui va très-certaine-



FRAGMENT D'UN TABLEAU DE M. SMITS.

Dessin de l'auteur.

ment signer son engagement et qui pourtant ferait bien mieux de rester pour cultiver son champ.

L'exposition de M. Madou est excellente; *la Mauvaise langue, la Méfiance mutuelle, l'Oreille dure, l'Ami incommode,* sont des petits tableaux qui touchent de près à la caricature et qui néanmoins respirent une franche gaieté et une spontanéité charmante. Malheureusement l'exécution de ses tableaux n'est pas toujours à la hauteur de son esprit d'invention; s'il dessine finement, sa couleur est froide, et sa touche uniformément fondue manque parfois d'accent et de décision.

Le petit groupe des Belges-Parisiens en tête duquel se placent naturellement MM. Willems et Stevens est fort bien représenté à l'exposition. On dit souvent que ces artistes sont venus à Paris pour emprunter la manière française. En tout cas, c'est un prêté pour un rendu, car une foule de peintres français imitent aujourd'hui leur manière. L'éducation pittoresque de M. Willems s'est faite bien moins dans les académies, en face du modèle vivant, que dans les collections ou les boutiques de vieux tableaux. Très-jeune, il s'est familiarisé avec les maîtres dont on le chargeait de restaurer les œuvres, tâche dont il s'acquittait avec un rare bonheur. Il lui est toujours resté quelque chose de ses impressions premières, et, bien qu'il en diffère sensiblement par le coloris, il est aisé de reconnaître que Terburg et Metzu sont ses aïeux directs. Le trait distinctif du talent de M. Willems est une parfaite distinction. Jamais son pinceau aristocratique n'a voulu traduire la vulgarité, et dans les tableaux qu'il expose à Vienne, *le Message, la Sortie, la Visite du jour de l'an,* on retrouve, sans qu'il y ait d'ailleurs apporté un élément nouveau, toutes les qualités qui ont assuré son succès. M. Alfred Stevens est représenté par une nombreuse série de tableaux ; l'exposition n'en compte pas moins de seize. Comme ils appartiennent à des époques différentes, et qu'ils sont placés l'un près de l'autre, on peut étudier à l'aise les transformations qu'a subies le talent de l'artiste. D'abord épris des réalités brutales, il a fini par ne plus voir la nature que dans ses élégances les plus raffinées et sous ses aspects les plus délicats et les plus mignons. Il aime à peindre une jeune femme dans une situation qui présente un mélange de coquetterie et de sentiment, et la surprenante habileté de son exécution apparaît dans le moindre détail de toilette : *Délaissée, les Illusions perdues, la Visite,* sont, à cet égard, de ravissantes petites toiles.

Les peintres belges font tous les genres; mais la peinture d'animaux est surtout en honneur parmi eux. J'avoue n'avoir jamais bien compris la peinture de M. Verboeckhoven, et ses moutons, peints avec soin,

pourront trouver des admirateurs en Autriche comme ils en ont trouvé dans d'autres pays. M. Robbe voit plus largement la nature, et la campagne animée trouve de dignes interprètes dans MM. de Cock et Verwée. M. Joseph Stevens et M. Verlat ne se contentent pas d'observer l'allure des animaux et d'en rendre le pelage, ils leur prêtent parfois des sentiments humains, et s'en tirent avec beaucoup d'esprit.

Quoique la peinture de paysage n'ait pas en Belgique l'importance qu'elle a acquise en France, il y a, en ce genre, des tableaux qui se classent d'eux-mêmes au premier rang. Sans nous arrêter à Mme Marie Colart, dont les ouvrages sont bien connus en France, nous trouvons chez MM. de Kniff, Lamorinière et Fourmois des interprètes sincères et émus de la campagne. Le *Moulin* de ce dernier est un tableau complet auquel on a bien fait de réserver une place d'honneur. Les marines de MM. Clays et Artan, les vues de ville de MM. Van Moor et Stroobant, les fleurs de M. Robie, complètent à Vienne l'exposition belge, qui, dans cette lutte internationale, restera comme un témoignage de l'intelligence et de l'activité de la nation.

HOLLANDE.

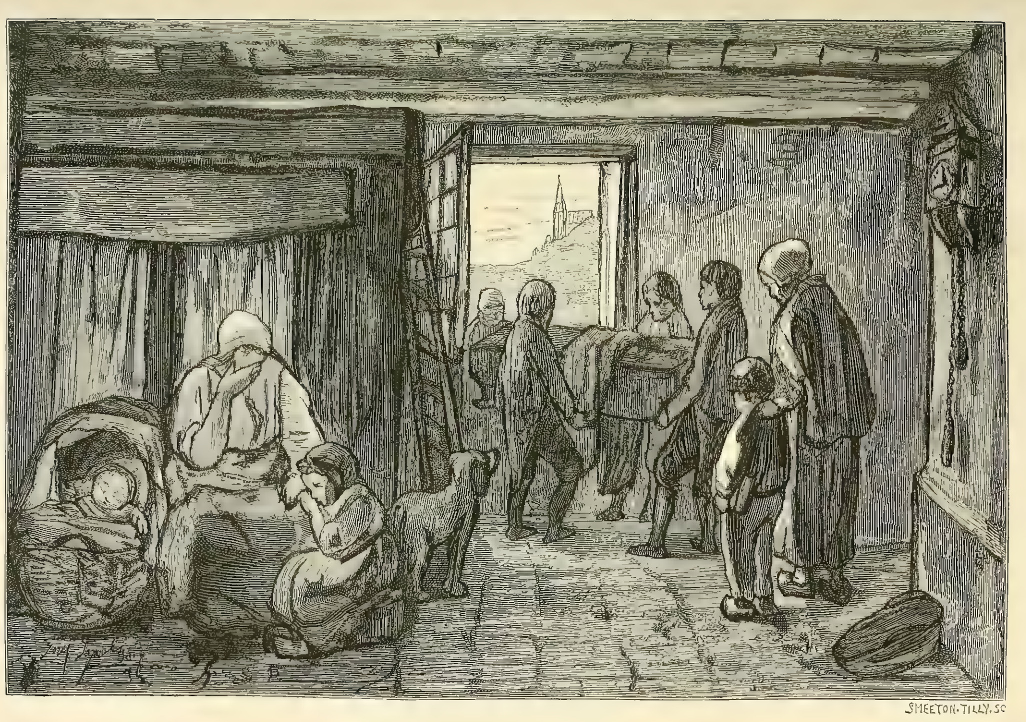
La Hollande n'envoie à l'exposition que des tableaux de chevalet; mais ils tiennent fort honorablement leur rang à Vienne. A la tête des peintres hollandais nous placerons sans hésiter M. Israels, qui, bien qu'on n'ait pas abusé à son égard des récompenses officielles, est tenu en haute estime par tous ceux qui s'occupent d'art en France. M. Israels dessine par l'ombre et la lumière, et voit dans la nature une succession de teintes qui s'associent ou se dégradent, sans y découvrir jamais une forme bien articulée ou un contour nettement établi. Néanmoins, s'il n'a pas la précision du dessin, il en possède l'expression et la souplesse, et ses figures, toujours significatives, disent bien ce qu'elles veulent dire. Ses tableaux, dont le sujet est généralement emprunté à la vie de famille, se distinguent par une intimité pleine de charme et quelquefois par une teinte de mélancolie. Je crois que l'*Enterrement* comptera parmi ses meilleurs ouvrages. Bien que la disposition en soit sagement ordonnée, l'impression résulte surtout de l'effet, et ce jour avare qui vient dans la triste demeure caresser doucement des figures désolées est admirablement approprié à une scène de deuil.

Si on voulait chercher l'antipode de M. Israels, on le trouverait facilement chez M. Alma-Tadéma, cet élève de Henri Leys qui, dans des

reconstructions archéologiques toujours pleines d'esprit, place d'élégantes figures au contour nettement accusé et multiplie à plaisir les détails et les aspects pittoresques. Malheureusement M. Alma-Tadéma manque à la fête et son absence forme une lacune regrettable. A part lui, la série des peintres de genre est à peu près complète. Voici M. David Bles avec sa *Musique d'amateurs* qui figurait à l'exposition de 1867, M. Ten Kate avec ses sujets anecdotiques toujours spirituellement agencés, M. Bisschop avec plusieurs excellents tableaux et notamment sa jeune fille portant le costume pittoresque de l'île de Marken, M. Sadée avec des pauvres à la porte d'une église qui sont fort bien peints, M. Artz, dont *les Premiers pas de l'enfance* sont à notre avis le meilleur tableau, etc. Le cabaret est à peu près sorti des habitudes de la peinture hollandaise, qui s'attache plus volontiers à traduire des petites scènes intimes où les enfants jouent presque toujours un grand rôle.

M. Bosboom ne va pas bien loin pour chercher ses sujets, et ses tableaux représentent presque uniformément des intérieurs d'église ou de sacristie. Ce n'est pourtant pas un disciple des Steenwich et des Peter Neefs, et les nervures délicates de l'architecture gothique ne l'inquiètent pas outre mesure ; mais il en prend juste assez pour donner un accent de précision et de netteté à des tableaux dont tout le charme réside dans la distribution harmonieuse de la lumière et de l'ombre. Ses tableaux, quoique appartenant à l'architecture par le sujet, relèvent en quelque sorte du paysage par la manière dont ils sont traités, et les petites figures dont il sait les meubler sont toujours d'une valeur très-juste.

La peinture de paysage semble aujourd'hui à la veille d'une transformation. Les peintres hollandais, peu à peu, sans fracas, ont remonté aux sources, et les voilà qui, dans leurs dunes et le long de leurs canaux, se sont mis à observer soigneusement et qui commencent à raconter ce qu'ils ont vu avec une étrange saveur de terroir et une naïveté charmante. M. Maris est un très-fin coloriste ; les tons qu'il trouve sur sa palette lui appartiennent bien et n'ont pas traîné rue Laffitte ; M. Verveer connaît à fond sa côte de Scheveningen ; M. Deventer peint des moulins au bord de l'eau que les plus difficiles proclameraient excellents ; M. Mesdag s'est déjà révélé à nous comme un paysagiste avec lequel les plus forts doivent compter. A force d'entendre dire depuis vingt ans qu'il n'y a de paysagistes qu'en France, nous avons fini par croire que c'était un monopole. Nous avons eu en effet et nous avons encore d'admirables paysagistes ; il ne faudrait pourtant pas nous étourdir sur nos succès et faire comme les fakirs de l'Inde qui se regardent perpétuellement le nombril. Il serait bon de regarder de temps en temps ce qui se fait à l'étranger ;



L'ENTERREMENT, PAR M. ISRAELS

Croquis de l'auteur.

près du petit groupe de peintres qui grandissent en ce moment sur la côte de Hollande, nous trouverions des accents de sincérité qui pourraient bien nous donner à réfléchir.

SUISSE.

L'exposition de la Confédération helvétique ne présente pas une grande unité comme aspect, et on voit que les peintres suisses obéissent à des impulsions très-différentes. La plupart d'entre eux vivent dans des contrées étrangères, et quand leurs ouvrages se trouvent réunis avec ceux des peintres qui sont restés dans la mère patrie, on remarque des disparates assez étranges, mais on constate en même temps que la Suisse produit beaucoup plus d'artistes qu'on ne le croit généralement.

La Charmeuse, de M. Gleyre, est une jeune fille comme auraient pu la rêver Virgile ou Théocrite pour animer leurs riants paysages, et les oiseaux du bocage ne peuvent manquer de venir gazouiller autour d'elle. Ses formes virginales, qui dénotent la première jeunesse, sont d'une pureté charmante qui nous a fait oublier un moment les vulgarités auxquelles le réalisme nous condamne à chaque Salon. Cependant ce chaste contour n'a rien de conventionnel et on sent que l'artiste a copié le modèle avec une rigueur absolue. Pour un peintre, ce n'est pas tout d'observer la nature ; il doit comprendre et surtout sentir la forme qu'il exprime, et l'impression qu'il éprouve s'imprègne à son insu de l'éducation qu'il s'est donnée. Quand un homme a gardé du foyer paternel des souvenirs d'union, de bonheur et de quiétude, il lui reste dans le cœur une délicatesse de sentiments et une placidité de caractère qui persistent à travers toutes les circonstances de sa vie. Il en est de même de cette noble antiquité qu'on n'étudie jamais en vain, et qui laisse dans l'esprit de ceux qui ont su s'en pénétrer une sûreté de goût qui les fait toujours reconnaître.

Quittons la Grèce, où M. Gleyre nous avait égaré un moment, et retournons en Suisse, où M. Vautier nous attend. Celui-là n'est pas un idéaliste, mais du moins il n'a pas le culte de la laideur, et dans ses représentations de scènes rustiques il ne néglige pas l'occasion de montrer de jolies filles, ce qui, suivant lui, n'ôte rien à la valeur d'un tableau. La toile intitulée *le Maître de danse* nous en montre une collection fort séduisante où l'on serait vraiment embarrassé de faire un choix. Au reste le vieux professeur n'y regarde guère, et, son violon à la main, il semble uniquement préoccupé de la manière dont ses élèves posent

leurs pieds; pour le visage, c'est l'affaire des garçons attablés en face et qui sont probablement les heureux fiancés de cette petite armée féminine. Malheureusement pour M. Vautier, il a pris à l'école de Dusseldorf une certaine sécheresse dans les contours, et il y ajoute pour son compte un coloris terne qui enlève beaucoup de charme à ses tableaux. Sous ce rap-



BIANCA CAPELLO

Buste par Marcello.

port, il y a plus de souplesse dans le talent de M. Anker, qui est peut-être moins vif d'esprit, mais qui sait toucher davantage et mettre un sentiment réel dans ses représentations de la vie de famille. Peu de peintres expriment aussi bien que lui la tournure naïve et les gentillesses de l'enfance.

La Suisse devrait être le pays des paysagistes, et il semble que dans

cette admirable contrée les peintres s'acharneraient à reproduire les magnificences qu'ils ont sous les yeux. Pourtant M. Castan semble préférer la plaine à la montagne, M. Bodmer abandonne les Alpes pour venir à Barbizon peindre des intérieurs de forêt, et si M. Meuron s'aventure parfois dans le cœur de la Suisse, il y est attiré par les animaux bien plus que par les glaciers. Seuls, les élèves de Calame prennent plaisir à reproduire les sites de l'Oberland et de la Savoie, mais ils n'arrivent guère à en rendre les impressions grandioses. Il semble que chaque peintre ne sache que répéter devant la nature une chose enseignée à l'atelier, et l'on serait tenté de croire, en considérant ces tableaux de montagnes, que l'artiste a appris méthodiquement à faire les eaux, qu'il est ensuite arrivé à la classe des terrains, puis à celle des feuilles, etc. Toutes ces habiletés vous laissent bien froid et on aimerait mieux une maladresse traduisant un sentiment personnel.

La duchesse Castiglione-Colonna, qui est native de Fribourg, s'est fait une réputation méritée avec les statues qu'elle signe du nom de Marcello. Nous avons revu non sans plaisir, dans la section suisse, ce buste de Bianca Capello qui fut tant applaudi à Paris il y a quelques années. Cette tête, d'une beauté sinistre sous sa coiffure étrange, nous semble inspirée d'un dessin de Michel-Ange; le buste est exécuté avec un rare talent, et, au milieu des paysages et des petits tableaux de genre, il semble une protestation en faveur du style oublié de la grande école florentine.

ITALIE. — ESPAGNE. — GRÈCE.

Après le prodigieux épanouissement de la Renaissance, l'Italie a eu deux siècles de stérilité. Pendant cette période, ce ne sont pas les encouragements qui ont manqué aux artistes; bien au contraire, les gouvernements, pour distraire l'attention des questions politiques, ont tout fait pour tourner du côté des arts les efforts d'une race ardente et enthousiaste. Aucun pays n'était mieux doté que l'Italie en écoles des beaux-arts et en académies chargées de maintenir les traditions qui avaient fait sa gloire. Qu'on attribue le réveil auquel nous assistons aujourd'hui à la surexcitation d'un peuple échappé au joug d'une domination étrangère ou à l'abandon du formalisme classique enseigné dans les écoles, il est certain qu'on peut constater un effort qui n'existait pas autrefois. Dans la statuaire surtout, on trouve, à défaut d'un principe d'art bien élevé, une exubérance d'activité qui prouve la vitalité artistique de la nation.

On a donné une place d'honneur, devant une des portes du palais des Beaux-Arts, à *l'Histoire* de M. Tandardini, statue colossale qui doit faire partie du monument du comte de Cavour, à Milan. L'*Histoire* est assise



LA LISEUSE

Statue, par M. Pietro Magni.

et, avec son stylet, grave sur une des parois de l'édifice le nom du grand ministre. Malgré quelques mollesses dans la draperie, la figure de M. Tandardini ne manque pas de grandeur; elle a surtout le mérite d'être bien décorative.

Dans l'intérieur des salles, nous rencontrons d'abord M. Pietro Magni, de Milan, qui est pour nous une vieille connaissance. En 1855 le modèle en plâtre de sa statue de *Socrate* a figuré à l'exposition universelle, et en 1867 chacun a pu voir la statue de marbre que nous retrouvons aujourd'hui à Vienne. En se servant du buste antique pour faire sa tête de Socrate, M. Magni a cherché à l'animer, car le philosophe est représenté au moment où il écoute les traits qu'Aristophane a lancés contre lui. Nous préférons cependant *la Liseuse*, jolie figure d'une simplicité pleine de charme, et où l'auteur a mis un accent de personnalité qu'on ne retrouve pas toujours au même degré dans ses autres ouvrages.

Nous avons revu aussi avec satisfaction la gracieuse et svelte jeune fille couchée que M. Argenti intitule le *Sommeil de l'Innocence*; en revanche, nous regrettons vivement l'absence de M. Vela, dont nous n'avons rien pu découvrir et dont le nom en effet ne figure pas au livret. M. Vela avait peut-être été un peu gâté par le public parisien en 1867; mais comme il compte parmi les artistes les plus éminents de l'Italie, son abstention est fâcheuse à tous les points de vue.

Nous tenons à signaler ici l'œuvre d'un artiste inconnu en France et qui soutient avec un rare talent les doctrines du réalisme en sculpture. La statue d'*Edward Jenner*, par M. Monteverde, de Rome, a pour nous la valeur d'un manifeste, et peut donner l'idée, dans son acception la plus nette, des tendances de la sculpture italienne. Jenner, assis, penche sa tête attentive sur l'enfant qu'il tient sur ses genoux et cherche avec son instrument l'endroit du bras où il doit expérimenter la vaccine. Une curiosité inquiète et une étrange concentration d'esprit se lisent sur le visage du médecin; l'enfant tourne la tête en pleurant et, quoique pris de façon à ne pouvoir s'échapper, ne semble nullement résigné à son sort. L'expression de ce groupe est vraiment extraordinaire; l'exécution, d'un modelé palpitant dans les chairs de l'enfant, et d'une décision surprenante dans la tête de Jenner, montre dans certains détails et notamment dans les jambes de l'homme une science du dessin et une habileté de praticien peu communes.

Nous voudrions bien pouvoir nous arrêter devant *l'Ismaël* de M. Ansiglione, devant la *Phryné* de M. Barzaghi, devant la *Bacchante* de M. Rondoni et le *Bacchus* de M. Zocchi. Il nous faudrait aussi parler de M. Peduzzi, qui envoie un *Enfant jouant avec une oie*, très-différent de la célèbre statue antique, mais bien vivant et bien spirituel, et de M. Calvi, l'auteur de cet *Enfant à la jatte de lait*, autour duquel le public s'attroupait au dernier Salon, et que nous retrouvons ici. La liste des sculpteurs italiens est vraiment trop longue, et non-seulement leurs ouvrages

sont nombreux au palais des beaux-arts, mais la place étant insuffisante pour eux, on en a mis une grande partie dans les salles de l'industrie, où ils encombrent littéralement la section italienne. Au reste on n'est pas étonné de les trouver là, car si on excepte quelques œuvres sérieusement conçues, la sculpture semble être pour les Italiens une industrie florissante plutôt qu'un art austère fait pour des esprits d'élite.

L'Italie a des praticiens d'une habileté surprenante, mais l'inspiration est souvent débile, et les sculpteurs de ce pays semblent méconnaître ce principe que le fini perfectionne une œuvre jusqu'au moment où il la dégrade en dégénérant en tours d'adresse. Tailler le marbre comme une matière molle, produire l'illusion d'une étoffe ou d'une dentelle, imiter la fourrure des quadrupèdes ou le plumage des oiseaux, lutter de finesse avec le feuillage des plantes, s'éprendre des figures voilées et rendre avec une perfection désespérante la gaze collée sur la peau, c'est assurément faire preuve de talent et c'est un moyen infaillible de captiver la foule. Cependant ces puérilités merveilleuses ne sauraient tenir lieu d'une idée grande, élevée, sérieuse. Trop souvent on serait tenté de croire que l'artiste interroge le marbre pour savoir le parti qu'il en peut tirer, au lieu de le faire obéir à une pensée mûrement réfléchie.

Un bloc de marbre était si beau
Qu'un statuaire en fit l'emplette.
Qu'en fera, dit-il, mon ciseau?
Sera-t-il dieu, table ou cuvette?

C'est à M. Ussi qu'incombait surtout le devoir de maintenir en Italie les traditions de la peinture d'histoire. Son *Expulsion du duc d'Athènes*, qui lui avait valu en 1867 une des grandes médailles d'honneur, ne figure pas à Vienne, où il est représenté par un autre grand tableau, le *Départ des pèlerins pour la Mecque.* Le caractère exclusivement pittoresque du sujet ne comportait pas, ce me semble, une toile d'aussi vaste dimension. La composition est d'ailleurs bien agencée, et on voit que le peintre a fait un effort pour faire vibrer la lumière sur cette foule qui va braver le soleil ardent du désert. En adoptant un genre pour lequel il n'était pas préparé, il s'est privé de ressources que lui donne son génie propre. M. Pasini, un Italien que tous les Français connaissent, a fait aussi une caravane, et sa petite toile en dit plus, comme impression d'Orient, que le grand tableau de M. Ussi ; mais ce dernier reprendra toute sa valeur quand il voudra peindre dans le mode qui lui est propre, car personne en Italie n'a plus que lui le sentiment d'une composition dra-

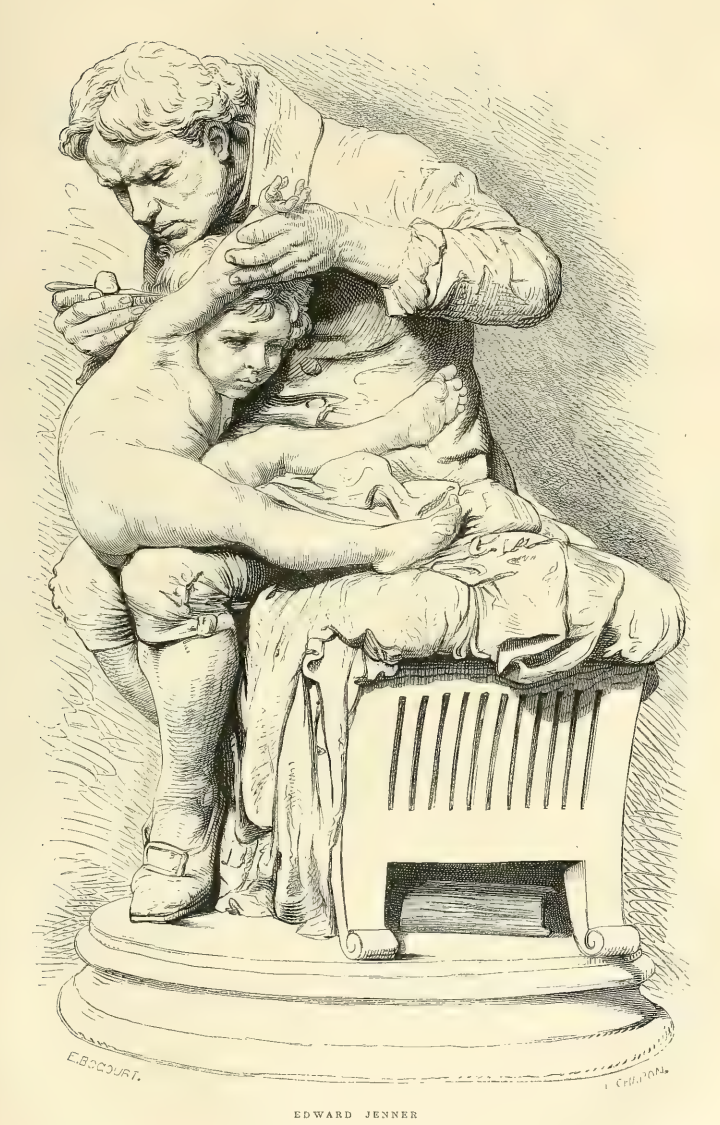
matique, et ses études le mettent à même de pousser plus loin que la plupart de ses compatriotes la recherche de la forme et de l'expression.

M. Michele Cammarano montre un véritable talent dans son tableau représentant une charge à la baïonnette. Ces bersaglieri piémontais au pas de course et vus de face, sous un soleil ardent, produisent à une certaine distance un effet vraiment saisissant. En revanche, nous ne partageons pas entièrement l'engouement des Italiens pour un de leurs compatriotes, M. Giulo Viotti, dont l'*Idylle à Thèbes* obtient, paraît-il, un très-grand succès. Malgré le courant des modes, nous ne pouvons nous défendre de certains préjugés, et l'insuffisance du dessin est ici par trop choquante. Si ardent que soit le soleil d'Égypte, il ne saurait nous aveugler au point de nous faire oublier que, même du temps des Pharaons, l'anatomie humaine obéit à des lois absolues que l'art n'a pas le droit de méconnaître.

Nous sommes obligé de passer sans nous arrêter devant un grand nombre de toiles intéressantes dont la description nous entraînerait trop loin; mais les œuvres de MM. Moyse Bianchi, Hayez, Induno, doivent être comptées parmi celles qui honorent le plus la section italienne. Le paysage est loin d'avoir dans cette section l'importance qu'il présente dans d'autres contrées, et nous nous contenterons de citer les beaux sites de la campagne de Rome envoyés par M. Vertunni, qui met une véritable grandeur dans son interprétation de la nature.

L'Espagne est, comme l'Italie, dans une voie progressive. MM. Madrazo, Antoine Gisbert et Zamacoïs se sont signalés depuis longtemps à nos expositions annuelles, et, en dehors d'elles, M. Fortuny a su se faire une réputation méritée et se mettre à la tête d'un groupe d'artistes qui exercent aujourd'hui une très-grande influence sur l'art contemporain.

Je ne sais s'il faut attribuer aux événements politiques et aux convulsions qui ont bouleversé l'Espagne l'insuffisance de son exposition, qui ne répond certainement pas à sa valeur véritable, mais je serais tenté de le croire en voyant l'inconcevable négligence avec laquelle elle a été conduite. A la fin de juillet, c'est-à-dire trois mois après l'ouverture des salles, et dans un moment où le jury avait déjà terminé ses opérations, les tableaux n'avaient pas encore de numéros et ne figuraient sur aucun livret. Au reste, à l'exception de Ruy Perez, dont les petits tableaux sont bien connus des amateurs parisiens, les peintres espagnols qui envoient habituellement leurs ouvrages à nos Salons se sont abstenus pour l'exposition de Vienne. Ce que j'ai vu de plus saillant est un grand tableau signé Dominguez et qui représente, je crois, la *Mort de Sénèque*.



EDWARD JENNER

Groupe, par M. Monteverde, de Rome.

M. Dominguez est tout à fait inconnu en France, où cependant il serait apprécié, car à d'incontestables qualités de dessin et de mise en scène il joint une vigueur d'effet et une franchise de touche peu communes dans nos tableaux d'histoire.

Faut-il parler de la Grèce, et doit-on compter dans son exposition d'art les admirables moulages des bas-reliefs et statues du musée d'Athènes? Ce petit pays a un passé écrasant, et il faut en réalité une forte dose de courage pour y faire de la sculpture. On en fait pourtant, et il y a même un petit moissonneur en marbre par M. Philipotis qui ne manque pas de grâce et de souplesse. Par sa tendance, le petit groupe des sculpteurs de la Grèce contemporaine paraît vouloir suivre une direction analogue à celle qui a cours en Italie. Quant aux peintres, ce qu'un ami des Grecs peut faire de mieux, c'est de n'en point parler.

RENÉ MÉNARD.

(La suite prochainement.)



II.

M. JOHN W. WILSON.

I.



BANDONNER galamment au Louvre un Constable qu'on a vaillamment poussé jusqu'à 56,000 francs et qu'on s'est fait adjuger à ce prix, lui en donner un second par-dessus le marché, voilà un luxe qui n'est pas le fait de tout le monde. Pour se payer aussi coûteuse fantaisie, il faut être puissamment millionnaire et légèrement excentrique, ou, — pour tout dire en un mot, — il faut être Anglais. Il faut aimer l'art encore plus que les tableaux. Il faut enfin avoir réuni une galerie assez importante pour que la disparition de deux œuvres d'un peintre aussi estimé que John Constable n'y laisse pas un vide trop sensible. Tel est précisément le cas de M. John W. Wilson, dont la collection de tableaux anciens et modernes exposée depuis le 15 août à Bruxelles au profit des pauvres de cette ville est en passe de devenir célèbre. Le fait qui a pour la première fois appelé l'attention publique sur cette galerie particulière donnait à penser qu'elle était principalement consacrée aux peintres anglais, aux compatriotes du collectionneur, mais si l'école anglaise y est représentée par des œuvres remarquables, — de même que l'école flamande et l'école française, — c'est l'école hollandaise qui y occupe la plus grande place ; et cette bizarrerie apparente

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VI, p. 512 et t. VII, p. 64 et 352.

n'a rien que de très-naturel et de parfaitement logique. Anglais par race, — son nom l'indique suffisamment, — M. John W. Wilson, qui est né à Bruxelles, a pendant plus de trente ans habité la Hollande. Il a vécu dans l'intimité des chefs-d'œuvre de cette école de peinture originale et forte dont W. Bürger a si éloquemment plaidé la cause, et, quittant ce pays, il a voulu avoir sous les yeux quelques souvenirs des maîtres qui l'ont illustré. On ignorerait son long séjour en Hollande qu'on le devinerait en parcourant sa galerie de tableaux, et il y a gros à parier que Harlem lui a servi de résidence, car c'est aux peintres harlemois et notamment à Frans Hals, le maître à la mode, qu'il doit les perles de sa collection. Imitons M. Wilson. Donnons le pas à la Hollande, et installons-nous à Harlem.

Un catalogue très-bien fait, imprimé avec luxe chez Claye, enrichi de notes de tout genre, illustré de nombreuses et magnifiques gravures, facilite notre tâche et nous met tout d'abord à notre aise en nous faisant savoir qu'il n'est pas dans cette galerie un seul tableau ancien qui n'ait été soumis à l'expertise de M. Étienne Le Roy, le savant commissaire-expert des Musées royaux de Belgique. L'autorité d'un juge aussi compétent nous dispense de toute observation sur l'authenticité des œuvres que nous allons passer en revue.

Les Frans Hals, dans tous les cas, n'ont pas besoin d'être contrôlés. Ils sont signés, sinon tous du nom même ou du monogramme du maître, au moins de son inimitable coup de pinceau, de sa « touche brusque et juste », éminemment personnelle et caractéristique.

Frans Hals, longtemps délaissé, est depuis quelques années l'objet d'un culte qui tourne au fanatisme intolérant et exclusif. On s'expose aux plus terribles anathèmes si l'on hésite à saluer en lui le maître des maîtres, et l'engouement prend de telles proportions que la critique néerlandaise elle-même est bien près d'affirmer que la Hollande n'a pas produit un seul peintre qui le vaille, et que sa gloire éclipse jusqu'à celle de Rembrandt. Si l'on accorde quelque valeur au talent de la composition, au génie inventif et poétique, il faut avouer que cette frénésie d'enthousiasme passe toute mesure. Si l'on ne tient compte que de la justesse du coup d'œil, de la verve dans le maniement de la brosse, du génie de l'exécution, ces éloges n'ont rien d'exagéré, et il n'y a pas lieu d'en rabattre. On peut dire que non-seulement parmi les peintres hollandais, mais peut-être même parmi tous les peintres, sans distinction d'époque ni d'école, Frans Hals est le peintre le plus prodigieusement peintre qui ait jamais été. Il n'est que cela, mais il l'est avec une souveraine maestria, avec une virtuosité sans égale. Grandes toiles civiques, types populaires, originaux

de cabaret, portraits aristocratiques et bourgeois, tout son art est là. C'est dans les portraits surtout qu'il triomphe, et M. Wilson en a précisément réuni quelques-uns qui valent les plus célèbres du maître.

Citons d'abord *l'Homme à la canne*, gravé par Léopold Flameng, digne de figurer dans un *Regentenstuk*, si sa gaieté n'était un peu vive pour la solennité de ces groupes officiels. Il serait mieux à sa place à la table du banquet de Van der Helst, sauf qu'il risquerait d'écraser tous les convives; il est pourtant tout de noir habillé, mais à côté de son vêtement sombre, de sa collerette et de ses manchettes blanches — deux notes qui s'harmonisent à merveille, une dissonance qui se résout en un accord parfait — on verrait pâlir les pourpoints multicolores des *Arquebusiers*. Quoiqu'il ne soit point armé de la chope traditionnelle, les buveurs de Jan Steen ne refuseraient pas de lui tenir tête. C'est un homme de bonne compagnie pour le temps, mais surtout un bon vivant. Un personnage aussi ventripotent doit aimer la bonne chère. Le petillement de son regard et la largeur du sourire qui se développe sous sa moustache gaillardement frisée garantissent sa bonne humeur; la massive chaîne d'or qui lui pend au cou donne une haute idée de la situation du personnage; la main droite, solidement appuyée sur une canne plus grosse que celle de M. de Balzac, affirme un aplomb imperturbable; la gauche, qui presse légèrement une bedaine quasi monacale, trahit peut-être une digestion difficile, mais la tranquillité avec laquelle notre homme reçoit en plein visage les rayons du soleil nous rassure complétement sur la pureté de sa conscience. Ce rieur est peut-être un viveur, mais gageons que c'est un brave homme.

Jasper Schade van Westrum est d'une autre sorte. Est-ce bien Jasper qu'il se nomme? Appartient-il à la noble famille Van Westrum, alliée aux Winssen, aux Boelen, aux Van Zuylen Van Nyvelt et autres Kinschot? Peu importe, mais à coup sûr il est de race aristocratique, et, pour peu qu'on le pousse à bout, d'humeur à donner du bâton jusque sur les épaules de l'homme à la canne. Reste à savoir si le bourgeois laissera faire le hobereau. Il est permis d'en douter. Ces bons drilles que peignait Frans Hals et que Brederoo mettait en scène [1] n'étaient pas très-endurants. L'homme à la canne est d'ailleurs un bourgeois sérieusement calé qui sans doute tient à ses franchises et se moque des grands seigneurs. Décidément le sire Van Westrum en sera pour ses frais. Ses airs dédaigneux, le port hautain de sa noble tête, ne feront peur à personne.

1. Consulter à ce sujet le beau livre que M. Vosmaer vient de consacrer à l'œuvre de Hals.

Sa figure a de la jeunesse et une certaine beauté. Sa longue chevelure bouclée est irrésistible, et sa toilette irréprochable : pourpoint de soie à reflets changeants, chapeau de feutre à rubans, hardiment posé sur la tête, un peu en arrière. En voilà plus qu'il ne faut pour le consoler. S'il ne réussit pas dans les bravaches il peut aspirer à quelques succès dans les amoureux.

Tandis que la tête de l'homme à la canne se détache, ensoleillée et haute en couleur, sur un fond clair, le noble Jasper émerge d'un fond sombre qui fait ressortir la fraîcheur, savamment entretenue, de son teint, et le brillant de son costume. Frans Hals a peint cet aristo avec plus de furie que notre bon bourgeois de tantôt. *L'Homme à la canne* est la vie même, une merveille d'expression et de vibration; mais le faire, quoique très-large et vigoureusement enlevé, accuse plus de soin et de fini que dans le *Jasper*, exécuté avec un brio étourdissant, et tripoté pour ainsi dire d'un seul ton. Il y a pourtant un « repentir » au chapeau, que le peintre a reculé d'un cran sur la chevelure, pour laisser le front tout à fait à nu, et accentuer davantage la crânerie du sujet; mais il n'a pas même pris la peine de dissimuler cette retouche, qui souligne en quelque sorte la désinvolture de l'exécution. Une planche excellente de M. Charles Waltner reproduit ce chef-d'œuvre avec une étonnante fidélité. Il semble que le pinceau de Frans Hals se soit fait burin.

Le *Jeune pêcheur de Scheveningue*, qui est signé du monogramme,



nous mène encore bien au delà. Non pas que nous le préférions au *Jasper*, tant s'en faut; mais c'est la facture caractéristique de Hals à son plus haut degré de promptitude et presque de brutalité. De « l'Homme à la canne » au « Jeune pêcheur », en passant par « Jasper », la progression est constante, et les trois étapes sont nettement marquées. Le « Jeune pêcheur » est le dernier terme de la série, et donne au procédé son maximum d'intensité. Mais pas de laisser aller dans cette brusquerie; pas de hasard dans cette improvisation du pinceau, si négligée en apparence, et d'autant plus savante que la science se cache. Cela est frotté, Dieu sait comment, mais pas un coup de brosse qui ne soit voulu et qui ne porte. Ce petit polisson, marchand de marée, qui vante bruyamment le poisson dont il a un panier plein, et rit au nez du client, sauf peut-être à « l'engueuler » dans un instant, n'a

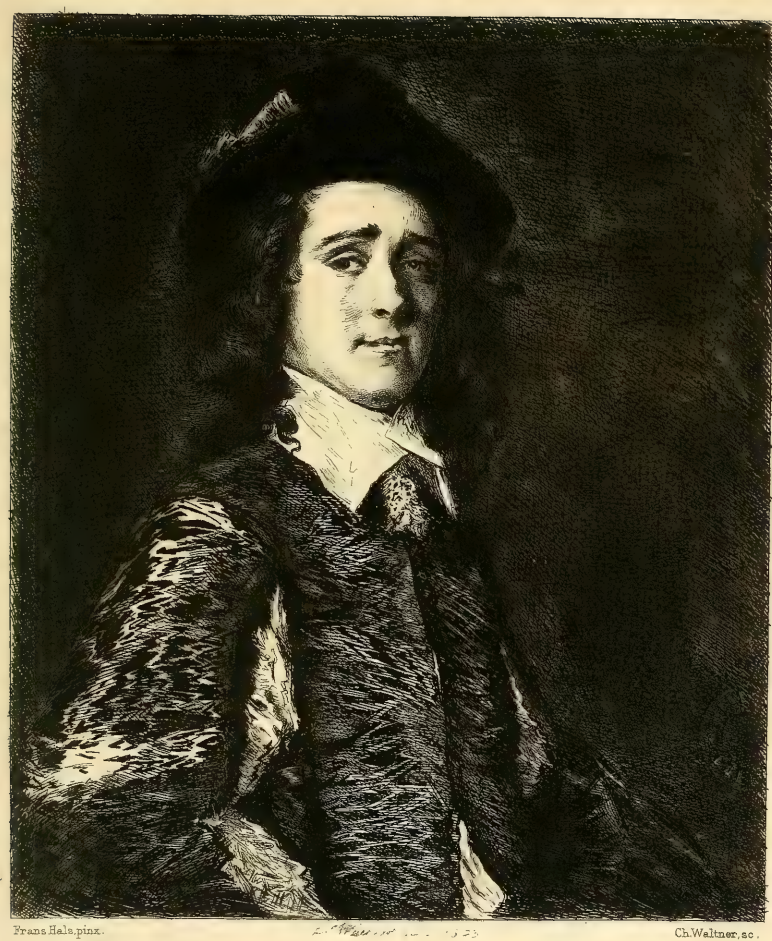


Rembrandt. pinx. Léopold Flameng sc

UN RABBIN.

Gazette des Beaux-Arts Ch. Delâtre Imp. Paris





Frans Hals, pinx. Ch. Waltner, sc.

JASPER SCHADE VAN WESTRUM

Gazette des Beaux-Arts Fçois Liénard Imp. Paris

certes rien de commun avec les jeunes pêcheurs qui courent les romances. Il n'est pas joli, il est même franchement laid, mais il vit; il a pêché son poisson pour de bon, il le vend pour de vrai, et son rire, s'il n'est pas séduisant, est presque sonore, tant il est pris sur le vif. Le faire à l'emporte-pièce, qui est comme la signature du maître, n'a jamais été mieux justifié que dans cette pochade populaire.

Si l'on veut se convaincre de ce qu'il y a d'étude sous ces vivacités d'un pinceau sûr de lui-même, il suffit de jeter un coup d'œil sur deux petits Hals qui font également partie de la collection Wilson : les portraits de Scriverius et de sa femme. L'un et l'autre sont signés et datés et indiquent l'âge du modèle; on lit sur le premier :

A° ÆTAT. 50
FF 1626

et sur le second :

A° ÆTAT
50
FF 1626

Ces deux personnages sont représentés en buste dans des médaillons ovales tracés par le peintre, sur des panneaux de 21 centimètres de hauteur et 16 de largeur. Ce sont presque les dimensions de la miniature. Le pinceau qui a reproduit les traits de Schryver et de sa femme est bien celui de Hals. On le reconnaît à sa bravoure habituelle; mais la bravoure ici se complique d'une finesse exquise qui atteste la profonde science du peintre et éclaire les dessous de sa fougue ordinaire. Si Frans Hals bâcle aussi aisément son *Jeune pêcheur*, c'est qu'il sait, d'un pinceau aussi ferme, aller jusqu'au bout des minuties érudites de ses Scriverius, mari et femme; et d'autre part s'il réussit à faire grand, même en petit, à donner de la largeur au détail et de l'ampleur au fignolé, c'est qu'il n'a pas besoin d'un cadre minuscule pour y trouver un point d'appui, et que le format nature n'a rien qui l'intimide, au contraire.

Et maintenant, jeunes élèves que la verve de Frans Hals empêche de dormir, si vous voulez peindre de jeunes pêcheurs, étudiez Scriverius; si vous préférez faire des Scriverius, ambition louable, étudiez le *Jeune pêcheur*, mais n'en abusez pas.

Frans Hals est de Harlem par la tombe, Dirk Hals par le berceau. Peintre curieux et rare dont M. Wilson a longtemps guetté et glorieuse-

ment conquis un exemplaire de première qualité. La scène représente un parc seigneurial. Au fond un château entouré de grands arbres d'un vert sombre qui font repoussoir au ciel, d'une transparence et d'une profondeur extraordinaires. Au premier plan une longue table, richement servie. Deux jeunes cocodès du XVIIe siècle et un vieux barbon, leur maître en l'art de bien vivre, font honneur au « festin champêtre » avec trois grrrandes dames, fort appétissantes et qui ont tout l'air de ne bouder ni le vin ni l'amour. La plus jolie est celle de droite, en robe de soie gris de fer; elle cache en riant — histoire de montrer ses dents blanches — une fleur que son voisin de table paraît désirer ardemment et qu'elle ne lui refusera pas éternellement. Le vieux, coiffé du gigantesque tromblon de l'époque, la face enluminée, la bouche et les yeux écarquillés par un vaste sourire, est au milieu, soulevant de la main droite un énorme hanap dont le contenu fait rêver. Quelle soif! Il se penche vers sa compagne et semble, d'après le catalogue, lui adresser des « propos légers ». Mettons « grossiers », nous ne forcerons pas la note du siècle en ce pays. Il est évident que ces propos sont assez salés, car la voisine, quoiqu'elle en ait peut-être entendu bien d'autres, se demande avec une nuance d'inquiétude si ce vénérable Silène ne va pas un peu loin; le ménétrier qui joue du violon, debout derrière eux, en est tout estomaqué, et dans le fond une servante, accorte et plantureuse, qui ne s'effraye pas pour si peu, en rit à se décrocher les mâchoires. Le duo de gauche est plus intime, plus sérieusement tendre et indifférent aux gauloiseries néerlandaises du bon vieillard. Il y a par-ci par-là de la roideur dans le dessin, de la sécheresse dans le coloris, mais le vieux semble peint par Frans Hals lui-même; la dame à la fleur frise le Terburg; le ménétrier et la servante annoncent Jan Steen. Tableau précieux et peut-être le plus important et le plus remarquable Dirk Hals qui existe. Il est signé :

DHALS

Corneille Verspronck, — ou plutôt Cornelis-Engelsz Verspronck, — encore un peintre de Harlem. Il y est né, on ne sait quand; on croit qu'il y est mort. Élève de Karel Van Mander, comme Frans Hals, il travailla aussi sous la direction de Cornelis Van Haarlem. La galerie Wilson a de lui un portrait de femme qui est d'une grande beauté, le portrait et non la femme, bien que la physionomie de cette « bourgeoise de Harlem » ne manque pas de caractère. C'est une maîtresse femme, quelque présidente de corporation femelle. Il y a de l'autorité dans son regard et dans le demi-sourire à peine esquissé sur ses lèvres épaisses. Elle est représentée

en buste, de grandeur naturelle, vue de trois quarts, en pleine lumière; les cheveux séparés sur le front et retombant en boucles sur les épaules; vêtue de noir, avec corsage brodé d'or et grande collerette en mousseline blanche; aux oreilles, des pendeloques; sur la poitrine, un bijou suspendu à un nœud de rubans noir et or. La peinture n'est pas sans analogie avec celle d'un *Portrait de dame noble* qui appartient également à la collection Wilson, et dont l'auteur est Jacob Backer, né à Harlingen en 1608, mort à Amsterdam en 1651. Le catalogue de la collection ignore qui fut son maître. Bürger, d'après Scheltema, dans le second volume de ses *Musées de la Hollande*, le rattache à l'école de Rembrandt. Mais ces deux portraits de Jacob Backer et de Verspronck ne rappellent ni Rembrandt, ni Frans Hals, dont Jan Verspronck, fils de Cornelis, fut l'un des plus célèbres élèves ; ils feraient plutôt penser à B. Van der Helst.

Il faut pourtant quitter Harlem, sauf à y revenir à l'occasion. Et puisque de Verspronck en Backer nous sommes arrivés à Rembrandt, arrêtons-nous devant ce maître dont le génie domine toute la peinture hollandaise.

L'école de Rembrandt est mieux représentée chez M. Wilson que le maître lui-même. Nous avons de Rembrandt deux petits panneaux de 20 centimètres de hauteur : un *Portrait d'homme* à la figure eczématique et bourgeonnante, très-rembranesque peut-être, — il vient de la collection du marquis d'Aligre, — mais médiocrement intéressant; un *Rabbin*, plus typique; la coloration est vraiment rabbinique et talmudique : une sépia empâtée; mais le regard est d'une expression triste et saisissante. Ce rabbin-là croit encore à Jérusalem. Du Talmud au Golgotha il n'y a qu'un pas; mais sauter ce pas, c'est franchir un abîme, en histoire et en religion comme en peinture; le *Golgotha* de la galerie Wilson en est la preuve. Assurément cette esquisse sur bois n'est pas un Rembrandt *di primo cartello*, mais elle offre un certain intérêt. Grand effet, en dépit de rares incorrections de dessin. Les cuisses de ce christ en croix, qui se détache en profil sur un ciel nuageux, sont une révélation messianique que la science moderne ne saurait rectifier. Le ton est ravissant : un gris à la Van Dyck, mais un peu plus doré.

Somme toute, ce sont là des taches de couleur rembranesque, plutôt que des Rembrandt. Il est vrai qu'un Rembrandt sans tache est une rareté presque introuvable. Si l'on veut avoir dans cette galerie un arrière-goût de Rembrandt, une idée sinon de son style propre, au moins de son influence, il faut interroger ses élèves. Voici Ferdinand Bol, le peintre des Régents et des dames patronnesses du *Leprozenhuis* d'Amsterdam. Son *Chef maure* de la collection Wilson pourrait passer pour un Rembrandt.

Cela est magistralement servile, bien supérieur aux deux dignitaires musulmans de Aart de Gelder, qui tiennent de Rembrandt moins par la puissance que par la cuisine picturale. Voici Govert Flinck dont le « portrait d'homme » barbu et jaunâtre se rattache à Rembrandt par le modèle, souvent pourtraicturé par le maître et ses disciples. Voici Salomon Koninck, élève de Nicolas Moijaert, mais sectateur de Rembrandt; *l'Avare* et *l'Étude*, qui comptent parmi les belles œuvres de la galerie Wilson, ne laissent aucun doute sur sa filiation artistique. *L'Étude* surtout, traitée dans le style de Rembrandt avec une nuance à la Gérard Dow, est superbe. Ce vieux savant qui interrompt sa rédaction pour mieux continuer le travail de son esprit, pour résoudre une difficulté scientifique ou se rendre maître d'une pensée rebelle, fait une vive impression. C'est de la peinture à la fois psychologique et coloriste. Le tableau tout entier est dans la tête, admirablement modelée, dans le regard, qui nous ouvre le cerveau de ce savant rêveur. Ce regard nous poursuit. Rien ne nous servira de l'éviter. *L'Avare*, qui est signée et datée :

S KONINCK.
1649.

est exécutée dans la même gamme, mais après une modulation de majeur en mineur. Nicolaas Maes, car il s'agit ici de MaEs le portraitiste que l'on confond avec Nicolaas MaAs le peintre de genre, en attendant que la paléontologie artistique ait décidément subdivisé, comme elle en a l'espoir, cette individualité complexe,—Nicolaas Maes doit-il être compté parmi les élèves de Rembrandt? M. Wilson possède de ce maître distingué un « Portrait de femme » qui a légèrement souffert et un « Portrait d'homme », en buste de trois quarts, grandeur demi-nature, sur panneau, qui est tout à fait charmant; et tous deux s'éloignent assez sensiblement de l'école rembranesque; mais ils y feraient honneur, surtout le « Portrait d'homme », qui est signé et daté :

N MAES.1670

Il s'en faut de beaucoup que nous ayons tout dit non-seulement sur la galerie Wilson, mais même sur la section hollandaise de cette curieuse collection; c'est une étude que nous ne tarderons pas à compléter.

CHARLES TARDIEU.

(*La suite prochainement.*)

QUELQUES NOTES NOUVELLES

SUR

JACOPO DE BARBARIS

DIT LE MAÎTRE AU CADUCÉE



Il y a dix ans, lorsque nous insérions dans la *Gazette des Beaux-Arts*[1] le résultat de nos recherches sur la vie et les œuvres de Jacopo de Barbaris, nous pensions n'avoir plus à revenir sur cet artiste; mais qui peut se flatter d'avoir épuisé un sujet d'érudition? On croit avoir consulté tous les ouvrages, feuilleté tous les cartons susceptibles de fournir un renseignement, et, confiant, on donne son manuscrit à l'imprimeur; puis, un beau matin, une trouvaille vous fait regretter l'impression d'un travail que l'on considérait comme complet. Ce mécompte, nous venons de l'éprouver nous-même à propos de Jacopo de Barbaris dit le Maître au caducée.

Quelques mois après la publication de nos notes sur ce peintre-graveur, nous rencontrions, parmi des estampes récemment apportées d'Angleterre, une épreuve de nielle qui piqua assez notre curiosité pour nous décider à l'acheter. Notre premier soin, en rentrant dans notre cabinet, fut d'ouvrir nos cartons des xve et xvie siècles, et par la confrontation de ce nielle avec les estampes de Jacopo de Barbaris nous ne tardions pas à acquérir la certitude que nous avions entre les mains une pièce non

1. Voir t. XI, p. 311 et 445.

décrite à ajouter à l'œuvre du maître. Le travail de ce nielle est plus fin et moins libre, il est vrai, que dans les estampes connues ; mais la destination de l'œuvre explique tout naturellement cette différence., les tailles ayant été creusées dans l'argent pour fixer l'émail et non pour servir à l'impression [1]. Néanmoins, si l'exécution offre de légers écarts, le style de la figure proclame manifestement le nom de l'auteur. Pourquoi se refuserait-on à admettre que les deux femmes placées en regard l'une de l'autre ont une commune origine? n'ont-elles pas mêmes épaules tom-



FEMME D'APRÈS UN NIELLE DE JACOPO DE BARBARIS.

bantes, mêmes bras un peu grêles? Chacune d'elles n'a-t-elle pas cette richesse de poitrine que les artistes de Venise aimaient tant à peindre? Chez l'une les attaches sont plus engorgées que chez l'autre; mais cela tient, il n'en faut pas douter, à ce que la première fut probablement dessinée en Italie, alors que Jacopo était encore à Venise. La seconde, au contraire, comme l'indique le large chapeau à plumes qui couvre sa tête, fut exécutée en Néerlande, pendant le séjour de l'artiste dans le Nord, où il avait été appelé par Philippe de Bourgogne, fils naturel de

1. La reproduction que nous en offrons ne donne point la nature du travail, le graveur, malgré nos recommandations, ayant cru devoir le moderniser.

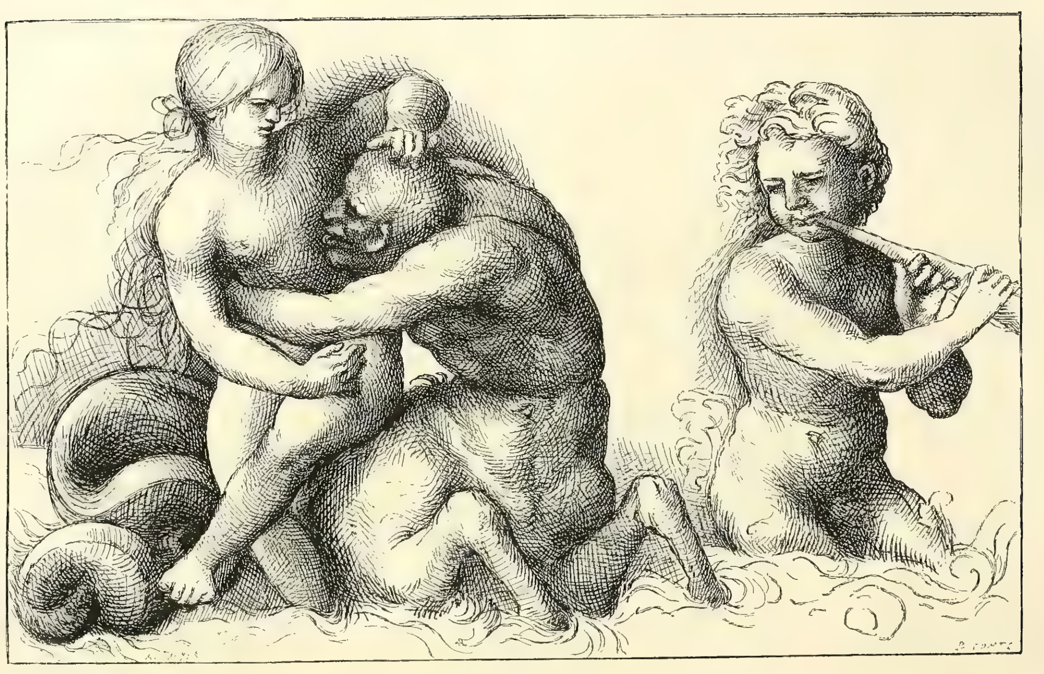
Philippe le Bon. Notre opinion est de celles qui, nous nous plaisons à le croire, ne rencontreront pas de contradiction sérieuse ; aussi à l'avenir les biographes devront-ils ajouter le titre de nielleur à ceux de peintre, de graveur et de miniaturiste qui appartiennent à Jacopo, et cela ne surprendra pas les érudits, qui savent combien les artistes de cette époque aimaient à explorer les voies diverses de l'art.

Encore tout ému d'avoir mis la main sur une pièce aussi intéressante,



FEMME D'APRÈS UN NIELLE DE JACOPO DE BARBARIS.

un hasard non moins heureux nous faisait découvrir peu de temps après un dessin que tout nous porte à attribuer à Jacopo de Barbaris. Ce fut parmi des photographies faites d'après la collection de Dresde (?) que nous avons rencontré, sous le nom de Lippi, le précieux dessin reproduit ici et qui représente un *Triton emportant une Néréide.* En vérité nous serions fort embarrassé de dire d'après quels indices et d'après quelle autorité le nom de ce maître florentin a été apposé et maintenu au bas de cette œuvre. Dans ces chairs grasses et souples quel amateur retrouverait le type fin et contenu des quinquécentistes florentins, et dans cette exécution rapide et pleine de verve le faire austère et rigide des



TRITON EMPORTANT UNE NÉRÉIDE,

D'après un dessin de Jacopo de Barbaris.

Lippi? ces tailles qui se croisent, s'entre-croisent et appellent les jeux de la lumière dans le modelé n'ont rien de commun avec la grande et sévère manière des Florentins du xve siècle qui se plaisaient à donner à leurs figures des contours accusés jusqu'à l'exagération pour indiquer une volonté bien arrêtée, et non à tracer des silhouettes vives et mouvementées, mais frivolement étudiées. Cette conception pittoresque et d'une exécution libre n'a rien à démêler avec une école qui rêvait le progrès tout en demeurant fidèle à la tradition, avec des hommes qui préféraient creuser un sujet pour mériter le titre de penseurs, au lieu de lâcher la bride à leur imagination pour être réputés hommes d'esprit; elle émane d'une école qui attachait plus de prix à la vie et à la couleur qu'à la méditation et au dessin, d'un de ces novateurs hardis qui, dominés par le démon du xvie siècle, se laissèrent aller au plaisir d'improviser sans se soucier du fond des choses. Elle appartient certainement à l'école de Venise, et dans cet habile mélange de traits qui dessinent et modèlent les figures sans roideur dans les contours et sans noirs opaques dans les ombres nous reconnaissons la taille lumineuse et vivante de Jacopo de Barbaris, comme dans les types nous retrouvons le goût et le penchant de ce peintre-graveur, qui s'affranchit trop souvent du culte de la beauté idéale. Il se peut que notre attribution soit repoussée par quelques-uns, mais nous ne croyons pas nous tromper en retrouvant dans la coupe étrange du visage de la Néréide le type de l'Apollon et d'autres figures de Jacopo Barbaris, dans l'arrangement des cheveux, dans la manière d'éclairer la poitrine, le goût et les habitudes de ce peintre. En outre, il nous semble si bien voir, dans ce dessin, Jacopo de Barbaris manier la plume avec cet entrain et ce brio qu'il a introduits le premier dans la gravure, que, sans trop redouter de nous compromettre, nous n'hésitons pas à remplacer le nom de Lippi, si ridiculement inscrit au-dessous de ce dessin, par celui de Jacopo de Barbaris, qui s'est plu à retracer par le burin plusieurs scènes empruntées à la mythologie des divinités marines.

Nous avions bien raison de dire qu'on ne peut jamais se flatter d'avoir épuisé un sujet d'érudition. Nos notes nouvelles sur Jacopo de Barbaris étaient sur le point d'être imprimées, lorsque M. Houdoy, à qui nous devons tant de précieux documents recueillis dans les archives de Lille, nous fit tenir de nouveaux faits relatifs à cet artiste.

M. J. Houdoy nous écrit qu'il a trouvé au bas d'un compte de Diego Flores, trésorier de Marguerite, un reçu en langue italienne daté de 1510 et signé « Jacobus de Barbaris » avec le caducée.



APOLLON ET DIANE,

D'après un dessin de Jacopo de Barbaris.

La même année, Barbaris figure encore dans les comptes de Marguerite avec les titres de varlet de chambre et de peintre attaché à cette princesse, qui lui fait donner une somme de 76 liv. et 6 d^ers pour acheter un pourpoint de velours et une robe de drap doublée d'agneaux noirs [1].

L'année suivante, le 1er mars 1511, Marguerite signe le mandement ci-après :

« En consideration des bons, agreables et continuels services que notre bien-aimé painctre Jacques de Barbaris nous a par ci devant fait au dit estat de peintre et autrement, considerant sa debilisation et vieillesse, qu'il n'a de nous aucuns gaiges, et afin mesmement qu'il ait desormais mieux de quoy vivre et soy entretenir en notre service le demeurant de ses anciens jours, avons octroyé prendre et avoir de nous la somme de cent livres de pension par chacun an [2]. »

Dans l'inventaire de Marguerite fait en 1515 et 1516, M. Houdoy relève encore trois articles négligés par M. de La Borde et par M. Leglay :

« Item XI assez grandes platines de cuivre engravées par feu Maistre Jacques de Barbaris, paintre exquis de differens mistères, bonnes pour imprimer sur papier.

« Item encore V autres moyennes pièces de mesmes, aussi de divers mistères.

« Item VII autres petites pièces de mesmes platines, le tout mis en une logette de bois [3]. »

De ces documents dus aux recherches de M. Houdoy, nous tirerons diverses conclusions :

L'orthographe du nom de Barbaris établie par sa signature augmente les probabilités qui peuvent faire penser que Jacopo de Barbaris est frère de Nicolas de Barbaris, auteur d'un tableau conservé en 1855 dans le palais Mocenigo à Venise; la quittance donnée par lui en langue italienne met fin aux discussions sur sa nationalité; les termes du mandement de Marguerite prouvent qu'il était né antérieurement à 1450, et enfin la conservation des planches de Barbaris dans le trésor de Marguerite nous apprend qu'elles furent exécutées pour le compte de cette princesse.

ÉMILE GALICHON.

1. Registre aux mandements ancien M. 230.
2. Registre aux mandements ancien M. 4.
3. Arch. du Nord. Inventaire Marguerite.

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE
DE TOURS



'Exposition rétrospective d'objets d'art ouverte à Tours à la fin du mois de juin dernier est certainement une des mieux réussies de toutes celles qu'il nous à été donné d'étudier en province. La peinture cependant en formait la partie la plus considérable, et l'on sait ce que sont en général les collections de ce genre. Nous ne pouvons dire si les amateurs de la Touraine ne possèdent que des choses excellentes; en tout cas ils n'en avaient proposé, ou bien la commission d'organisation n'en avait admis que de bonnes. Mais par contre nous avons éprouvé une certaine déception en ne trouvant pas plus de meubles remarquables dans un pays qui compte tant de châteaux historiques. Sans qu'ils fissent défaut, nous espérions néanmoins en rencontrer davantage.

L'exposition était installée dans les salles du premier étage de l'Hôtel de ville qui, d'un côté de la rue Royale, et sur le quai longeant la Loire, fait pendant au Musée, de telle sorte qu'il était facile de se rendre de l'une à l'autre.

Les tapisseries garnissaient l'escalier. Les peintures, distribuées dans deux grandes salles à droite suffisamment éclairées sur le quai, couvraient les murs au-dessus des meubles qui y étaient adossés. La sculpture, les faïences et les menus objets étaient étalés suivant leur importance, leur

volume et leur prix, soit sur de vastes étagères, soit dans des vitrines placées au centre des pièces; plusieurs dans les meubles d'applique.

Un petit cabinet à gauche de l'escalier était réservé à l'ecclésiologie; les deux chambres suivantes avaient été affectées : l'une, à la collection du château de Montrésor appartenant à M. le comte Branicki; l'autre, à celle du château de Chenonceau exposée par M[me] Pelouze et par M. Wilson, son gendre.

La Peinture. — Quoique l'école française l'emportât sur les autres écoles par le nombre de ses représentants, nous ne commencerons point par elle.

Nous négligerons quelques panneaux de l'ancienne école allemande comme on en voit tant à Munich où des personnages aux carnations blanches, vêtus de draperies aux plis cassés, sont peints sur un fond d'or. Nous négligerons aussi quelques triptyques de l'école de Jean de Mabuse, que M[me] veuve Baron avait envoyés du château de Langeais, pour nous occuper tout d'abord d'un chef-d'œuvre.

C'est un portrait d'homme en buste, la tête de trois quarts, tourné à gauche, debout contre une table sur laquelle il pose sa main gauche gantée, tandis que la droite s'appuie solidement au pommeau d'une épée. Le personnage porte un vêtement noir brodé d'or. Une chaîne d'or à laquelle est suspendue la médaille de l'ordre de Saint-Michel s'enroule deux fois autour du haut collet de son pourpoint, d'où sort une petite fraise tuyautée. Un manteau noir également à haut collet est posé sur ses épaules.

Nous décrivons minutieusement ce portrait qui provient du château d'Azay-le-Rideau, appartenant à M. le marquis de Biencourt, parce qu'il est attribué à Antonie Mor, vulgairement appelé Antonio Moro, et parce qu'il représenterait Charles IX.

Il est permis de douter de cette dernière attribution qui a dû être inspirée par l'air peu commode du personnage. Certainement on a songé à la Saint-Barthélemy en regardant cette image, mais les portraits de Charles IX nous semblent lui donner une forme de tête plus allongée et une physionomie plutôt bilieuse que sanguine. Le portrait du château d'Azay-le-Rideau, peint dans des tons bruns chauds et d'une exécution très-solide bien que d'apparence pointillée, nous rappelle assez ceux qui à l'exposition de Manchester étaient attribués à Antonie Mor, pour que nous n'ayons aucune objection à formuler. En tout cas l'œuvre est fort belle, quel qu'en soit l'auteur et quel que soit le personnage représenté.

Nous en rapprocherons trois portraits acquis par M. Alfred Mame à la

vente Pourtalès et dont on doit certainement se souvenir. L'un est celui d'une vieille femme coiffée d'une haute cornette blanche dont les ailes ramenées sous le menton encadrent des traits d'un modelé si fin que l'usure l'a fait disparaître par places : il est attribué à Holbein. L'autre est celui de Maximilien, que l'on prête à Albrecht Durer avec assez de vraisemblance. C'est à Mantegna que l'on fait honneur du troisième, qui est celui d'un vieillard vu de face. Nous le croirions plutôt de l'école allemande. Nous renverrons du reste, pour l'appréciation de ces œuvres, à l'excellent article de notre ami Paul Mantz sur la galerie Pourtalès[1].

On compte de fort remarquables portraits dans le legs très-important que M. de Tarade a fait au musée de Tours. Parmi les tableaux qui le composent et qui couvrent tout un vaste panneau, nous en signalerons seulement ici trois de femmes, uniformément habillées de noir, à la mode hollandaise du XVIIe siècle, dont les figures austères, même quand elles sont jeunes, émergent de magnifiques collerettes de guipures empesées qui par leurs dessins géométriques ajoutent encore à la gravité de l'image. Ils seraient signés de Mierevelt, de Van der Helst, 1646, et de Van der Vliet, 1638. Un portrait qui les efface tous est celui d'un homme en buste, coiffé d'une toque plate à plume, regardant à droite et vu de trois quarts, la moustache en croc, le poing sur la hanche et portant un drapeau blanc sur l'épaule. La lumière frappe surtout la joue, laissant presque tout le reste dans une lumineuse demi-teinte. On attribue ce portrait à Rembrandt, et en effet l'œuvre est magnifique et digne du maître.

Une Chute, petit panneau de Ruysdaël, une *Porte de ville*, où passent de tout petits personnages par Van der Hufst et une *Noce de village*, tableau un peu pâle de D. Teniers, complètent ce qu'il y a de plus remarquable parmi les écoles du Nord dans le legs Tarade.

David Teniers, que nous venons de nommer, était en outre représenté par une *Briqueterie*, appartenant à Mme la marquise de Castellane, et par plusieurs de ces petits panneaux qu'il devait brosser à la douzaine, que nous admirons aujourd'hui et qui auraient indisposé contre lui ses contemporains, s'il avait eu le malheur de vivre en un temps de Salons et de critiques d'art.

Nous avons dit qu'en leurs portraits les dames hollandaises du XVIIe siècle étaient toujours vêtues de noir; il y a pourtant des exceptions, ainsi que le montre M. Brian, d'Amboise, avec l'image presque en pied d'une jeune femme en robe rouge à moitié recouverte par un grand col rabattu et par un tablier de batiste, tous deux garnis de nombreuses

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, p. 100.

dentelles. Si la dame était Hollandaise, elle n'était pas sans fantaisie, car ses cheveux blonds sont épandus sur ses épaules, et l'on conçoit qu'elle ne se soit point soumise à l'uniforme de la robe noire. Nous ne savons d'ailleurs à qui attribuer cette peinture peu faite et traitée avec des colorations claires et lumineuses.

Un Rubens fort important, prêté par M. le comte Branicki, est la seule œuvre qui représente la grande peinture dans les Flandres, et encore! Ces deux enfants nus qui jouent avec un mouton dans un grand paysage gris-bleu représentent, dit-on, Jésus et saint Jean; nous le voulons bien, mais ils sont surtout un excellent morceau de couleur.

Un cavalier ivre attablé entre deux femmes dans une compagnie aussi nombreuse que mal choisie, un autre cavalier qui compte de l'argent à une vieille, tous deux attribués à Palamèdes et modestement intitulés : le premier, l'*Enfant prodigue*, par son propriétaire M. Genève père, de Tours; le second, *Intérieur hollandais*, par Mme Budan de Russé; une *Vierge* de Corneille Shut dans un entourage de fleurs, à Mme veuve Renou, faisant pendant à un portrait d'homme très-vivant, faussement attribué à Van Dyck, dans une couronne de fleurs plus faussement encore attribuée au Dominiquin, à M. Cottu; une *Basse-cour* de N. de Hondekoeter, envoyée du château de Rochecotte par Mme la marquise de Castellane; quelques natures-mortes dans le genre d'Abraham Mignon, et deux panneaux de Horemans représentant, presque en camaïeu brun-roux, l'un un atelier de peintre, l'autre un atelier de sculpteur, à M. Éd. Pillet, complètent ce qui nous a paru digne d'être noté dans le contingent des écoles du Nord.

Les écoles du Midi étaient comme d'habitude fort incomplétement représentées, bien qu'on leur ait fait parfois l'honneur de quelques tableaux qui ne leur appartiennent pas. Telle est une *Vierge à la pomme* de la collection Tarade, qui, si elle est d'un Raphaël, est certainement d'un Raphaël flamand.

Les propriétaires du château de Chenonceau avaient exposé dans la petite salle qu'ils s'étaient à peu près exclusivement réservée une *Vierge* entre saint Jean-Baptiste et saint Antoine de Padoue qu'ils attribuent à G. Bellini, mais qui nous semble se rapprocher plutôt du Carpaccio; une *Pitié* de Ribera, œuvre énergique telle qu'on doit l'attendre de ce maître, et, comme contraste, une *Vierge portant l'enfant Jésus endormi* du pâle et doux Sassoferato; puis une *Vierge* cousant tandis que l'enfant Jésus dort, et une *Amphitrite*, appartenant sans nul doute à l'Albane, ou du moins à son atelier si fécond en œuvres de ce genre.

Après avoir rappelé une *Vierge au rosaire*, à M. le comte Branicki,

tableau de Murillo un peu plus noir que de raison, nous n'aurons pas fait grand tort aux autres toiles que nous aurons omises.

L'école française réservait d'agréables et de nombreuses surprises, à commencer par un portrait équestre de Henri II, grand comme nature, qui, avec le prétendu Charles IX d'Antonie Mor, appartient à M. le marquis de Biencourt. Nous ne croyons point que ce portrait soit de la main de François Clouet, à en juger par le peu d'accent de la tête que l'on apercevait avec peine, à cause de la hauteur où il était placé; mais il est peut-être la reproduction contemporaine d'un original de ce peintre. Il est d'ailleurs conçu d'après un certain patron que nous retrouvons dans deux portraits de François Ier : l'un qui est une miniature de la collection Sauvageot aujourd'hui exposée au Louvre, l'autre qui est une peinture que possédait M. Farrer lorsque H. Shaw l'a publiée en 1843.

Henri II s'avance au pas cadencé de son cheval bai brun dont le harnais blanc est découpé de double D enlacés. Il est vêtu de noir brodé de blanc et de blanc brodé tantôt d'or, tantôt de noir, le tout s'enlevant sur un fond gris clair d'architecture. Les noirs et les blancs jouent seuls dans cette vaste toile d'un ton très-fin et excessivement intéressante pour les détails circonstanciés du costume.

Si nous nous étions astreint à l'ordre chronologique, nous aurions dû citer tout d'abord un portrait en buste de Charles VIII, attribué au très-excellent peintre Jean Bourdichon. Jean Bourdichon commence à être illustre, mais beaucoup de personnes qui en parlent sans jamais avoir rien vu de lui le font un peu pour railler ceux qui l'ont inventé. Ils auraient raison s'il était réellement l'auteur du portrait en question. Celui-ci ne peut être, en effet, qu'un des éléments d'une de ces séries de portraits comme il était de mode d'en avoir au XVIe siècle, ainsi que le prouvent les cahiers de crayons que l'on possède, les inventaires que l'on a dépouillés et la série même qui existe au château de Chenonceau. Parmi les neuf panneaux qui la composent, huit offrent la même facture hâtive et sans caractère que le portrait de Charles VIII, bien que les personnages représentés soient d'une époque bien postérieure.

Le portrait que nous exceptons, et qui porte le nom de Gaston de Foix inscrit sur le fond, est celui d'un homme jeune à barbe rousse naissante; il pourrait bien être de la même main que celui d'une femme qui, après avoir fait partie de la collection Pourtalès, appartient aujourd'hui à M. Alfred Mame. Tout le monde se rappelle cette image d'une femme rousse, point trop belle, qui porte un bijou formé de la lettre majuscule A suspendu à l'un de ses colliers, au-dessus de sa robe à corsage carré, noire, brodée d'or. Les deux têtes se détachent du même fond verdâtre modelées

avec une finesse excessive dans leurs carnations où le vert des ombres s'harmonise avec celui du fond[1].

L'analogie nous mène aux portraits attribués à Jean Cousin et dans les mains d'un de ses descendants, M. Bouwyer, de Sens, aujourd'hui à Tours. M. A.-Firmin Didot les a publiés en photographie dans son *Étude sur Jean Cousin*, mais il nous est bien difficile, même après les avoir vus, de nous prononcer à leur égard. La peinture, qui ne semble pas dans tous de la même exécution, est presque partout craquelée et encrassée par plusieurs couches de vernis brun réduit à l'état de résine. Le seul à peu près pur, bien que ce soit précisément celui où M. A.-F. Didot trouve le plus d'altérations, représente la fille du peintre, Marie Cousin, femme d'Étienne Bouwyer. Le modelé en est très-simple, peu ressenti, d'une coloration très-pâle surtout dans les demi-teintes, et gris dans les ombres. D'ailleurs en 1582, date de l'un des portraits, Jean Cousin, qui devait être âgé de quatre-vingt-un ans, peignait-il encore ? Nous ne nions pas, mais nous doutons. En tout cas, ces cinq portraits appartiennent bien franchement à la pure tradition française.

L'influence italienne s'aperçoit par contre dans une œuvre importante venue encore de Chenonceau, une *Diane de Poitiers*, attribuée au Primatice.

Que ce soit ou non Diane de Poitiers, — et nous penchons pour la négative, — la tête est d'un caractère trop individuel pour n'être pas un portrait. La dame n'est point des plus jolies et justifie le proverbe qu'un nez ne dépara jamais un beau visage... parce qu'il ne s'y trouva jamais. Elle est debout, vêtue d'une simple tunique vert pâle, le poing droit sur la hanche, tenant une flèche de la droite qui s'appuie à un immense bois de cerf où grimpent trois Amours. A droite, deux autres Amours jouent avec trois chiens de meute de physionomie peu avenante. Une porte flanquée de deux colonnes engagées s'ouvre du même côté, et dans le fond, sur le terrain qui monte quelque peu, une chasseresse poursuit un cerf.

Le peintre n'a pas été maître de lui-même dans la figure principale modelée avec quelque timidité dans des colorations pâles et froides, tandis qu'il a traité les Amours avec une grâce presque corrégienne et dans des colorations plus chaudes. Primatice, le Rosso et surtout Nicolo dell' Abbate nous sont trop connus pour qu'il soit permis d'attribuer cette œuvre à aucun d'eux; mais elle est certainement d'un Français de l'école de Fontainebleau.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, p. 110. Article de M. Paul Mantz sur la « Collection Pourtalès ».

Une *Fête sous Henri III*, où figure un unique et grave danseur qui enlève à bout de bras sa danseuse fort empruntée dans sa grande fraise, ses manches en saucisson et sa jupe en tonneau, tableau provenant de Chenonceau et de même style que l'un de ceux du Louvre, termine ce qui appartient au XVIe siècle.

Les œuvres des commencements du XVIIe sont rares et de peu d'importance. Nous ne trouvons à signaler qu'un dessin du Tourangeau Abraham Bosse, à la plume, rehaussé de bistre gris-bleuâtre, qui représente le jeune roi Louis XIV en 1649 allant en grand appareil à l'église des Jésuites. Ce dessin, propriété de M. Taschereau, n'a point été gravé, mais il présente, à cause de l'indication précise des costumes, tout l'intérêt des estampes du maître.

Ce sont encore des portraits que nous allons avoir à signaler. D'abord celui du duc d'Évreux (legs Tarade) que H. Rigaud a représenté en costume de guerre, revêtu d'une cuirasse noire, appuyé sur son bâton de commandement, jeune et souriant, l'œil brillant, les cheveux au vent, comme si l'aile de la Victoire les agitait : portrait qui d'ailleurs a été gravé ; puis ceux du président Aubry, deux fois représenté, d'abord vers 1680, — et c'est le meilleur, — puis en 1700, par N. Largillière, appartenant l'un et l'autre à M. de Vonnes, qui possède également le portrait de la présidente en mante rouge, les deux mains dans un manchon, remarquable par l'expression fine de la physionomie, quoique d'une exécution un peu sèche.

On attribue encore à Largillière un petit tableau de la collection Tarade représentant Armide accompagnée d'une troupe de femmes deminues comme elle, assistant dans une forêt à un combat qu'Arnaud livre au fond d'une clairière. Les colorations bleues et rousses de la forêt, traitées comme un fond de portrait, la tonalité puissante des carnations également imprégnées du même ton roux, rendent l'attribution assez vraisemblable.

P. Mignard, qui, suivant la mode de son temps, aimait à donner à ses modèles l'apparence d'un personnage historique, a fait, en épandant ses cheveux sur ses épaules, une Magdeleine de la fille du poëte Racan. Françoise de Bueil, qui n'était ni belle ni jeune lorsqu'on peignit son portrait en 1673, n'avait peut-être à faire pénitence que de certain sonnet inédit, spirituellement égrillard, que son père avait eu l'audace d'adresser à son confesseur, avec aggravation du saint temps de carême, et dont M. Taschereau avait exposé la copie manuscrite. Ce portrait appartient à M. Huet, de La Roche-Racan.

Mme veuve Hausmann a légué à la ville de Tours un autre portrait arrangé



L'ÉVANOUISSEMENT D'AMPHITRITE, PAR F. BOUCHER.

(A M. Belle, de Tours.)

à l'antique qui serait celui de M[lle] Prévost, danseuse de l'Opéra. En bacchante, le tyrse en main, et coiffée de cheveux courts légèrement poudrés, M[lle] Prévost danse au son de la double flûte dont joue l'un des deux satyres assis à terre dans un coin; à droite une troupe de satyres et de bacchantes forme une ronde en arrière-plan, en avant d'un temple. Une forêt, où les tons roux dominent, sert de fond. Nous ne savons à qui attribuer cette grande chose, qui est loin d'être sans mérite et qui fait songer aux Coypel.

Les mythologues bien informés prétendent que la Néréide triomphante dont le cortége lascif glissa sur les eaux bleues de la mer Méditerranée, qu'Amphitrite enfin s'évanouit un jour. Neptune ayant voulu l'épouser, trop brutalement, il faut croire, elle se serait enfuie chez Atlas, d'où, mieux avisée, elle se serait fait ramener par un dauphin complaisant placé pour cette belle action parmi les astres.

Eh bien, François Boucher a représenté cette défaillance d'une demi-déesse dans une grande composition appartenant à M. Belle, de Tours. Au dauphin qui attend que la belle évanouie ait retrouvé ses sens et remis sa sandale, la verve de F. Boucher a ajouté un grand Zéphire qui fond du haut des airs apportant une draperie destinée à couvrir sans doute la pudique Néréide. La gravure ci-jointe nous dispense de décrire cette œuvre où les chairs nacrées des filles de la mer s'harmonisent par leurs ombres verdâtres au vert des eaux et au roux des roches qui s'enlèvent sur un ciel plombé. La Néréide couchée sur le dauphin, et vue de dos en raccourci, est surtout un magnifique morceau de peinture enlevé avec plus de brio que tout le reste où la touche est parfois un peu molle.

Deux petites toiles : un jeune garçon défendant contre un chien le nid qu'il porte dans son chapeau ; une fillette en robe rose à long corsage et à jupon court, portant deux cages aux extrémités d'un bâton posé sur son épaule, compositions brillantes bien connues et appartenant à M. Paul Mame, complètent, dans un autre genre, l'apport du peintre des fêtes galantes.

Un Buveur par Grimoux, à M. Lesourd-Leturgeon, et un *Joueur de flageolet* qui nous semble du même peintre, à M. Lucien Poirier, nous ramènent aux portraits.

Nous en trouvons d'abord deux dans la collection du château de Rochecotte que Michel Van Loo exécuta « en pétrissant les lys et les roses ». L'un est celui de M[me] d'Archiac, une femme déjà sur le retour, mais qui n'en semble pas désolée et qui s'est déguisée en Comédie, grâce au masque qu'elle tient à la main. L'autre est celui de Laurette de Malboissière, petite personne nerveuse portant les attributs de Melpomène à cause de

quelques tragédies demeurées inédites. Laurette de Malboissière, passionnée pour le spectacle, est connue du petit monde des érudits qui s'intéressent aux choses de la scène du temps passé à cause de sa correspondance jadis publiée par Mme la marquise de La Grange, celle à qui l'amiral Page, alors capitaine de vaisseau, adressa une série de lettres qui naguère ont vu le jour.

Nattier n'a qu'un portrait, propriété de M. le marquis de Quinemont. Il représente Mme de Châteauroux, d'une couleur bien portante, bien qu'un peu sèche, vêtue d'une tunique grise et d'une draperie verte, le tout tournant au violet, assise sur des nuages et tenant une torche en même temps qu'une aiguière, afin d'indiquer sans doute qu'elle savait allumer et éteindre à la fois.

L'honnête et sincère Chardin nous laisse apercevoir un autre côté du XVIIIe siècle, bien modeste assurément, en nous montrant un de ces simples coins de table où il fond dans un ensemble blond si harmonieux tant de choses disparates. Ici, c'est un pichet blanc à fleurs bleues à côté d'un verre d'eau et de trois cornichons jaunâtres, éléments d'un maigre repas que doivent assaisonner l'appétit et peut-être le poivre qui tombera grain à grain de la poivrière de bois brun grossier que Chardin a si souvent reproduite. Trois cerises rouges donnent la note gaie que soutiennent les notes éclatantes, mais graves, d'un chaudron accroché au mur avec trois maquereaux. (A M. H. Viollet, à Tours.)

Joseph Vernet, plus élégant et parfois aussi sincère dans ses reproductions de la nature extérieure, est représenté par un *Matin* et un *Clair de lune,* deux charmantes petites marines rondes léguées par M. de Tarade au musée de Tours, et par deux toiles carrées qui rendent les mêmes effets opposés, appartenant à M. le marquis de Beaumont.

Après ceux-là, mais dans un autre genre, Callet n'est point à dédaigner, et il a fait en ces derniers temps d'assez agréables surprises. Nous le rencontrons à Tours avec deux petites compositions aux nombreux personnages appartenant à M. Vinet, notaire. L'une, intitulée *l'Hyménée,* figure assez bien chez un officier public où s'établissent les bases d'un mariage; mais où placer l'autre, *la Nymphe blessée,* qui nous offre ces guirlandes d'Amours comme l'Albane aimait à en peindre?

Une *Vénus au bain* de Valin, un petit maître en vogue aujourd'hui, est meilleure et d'une coloration plus chaude que les médiocrités payées si cher actuellement. Cette charmante composition appartient à M. Carlier aîné, ainsi qu'une *École,* où Pierre s'est plu à pasticher Rembrandt.

Nous touchons à une heure froide pour l'école française : c'est celle où Lépicié peignit en 1775 *le Marché* et *la Douane,* deux pendants blêmes

qu'envahit une architecture massive et correcte comme celle des anciennes barrières de Paris, deux vastes et populeuses compositions qui passeront de la collection Tarade dans le musée de Tours. C'est celle encore où Bilcoq, dans un panneau qu'on croirait être de Demarne (collection Berthiaut), représente un jeune paysan qui émerveille sa famille en faisant l'exercice, et Senave un *Marché au poisson* de la collection de M. Alfred Mame.

Fragonard heureusement vient jeter quelque fantaisie gaie au milieu de toutes ces choses correctes. C'est à lui que nous attribuons une Vestale habillée d'étoffes tout en mouvement, appartenant à M. H. de Vonnes. Cette vestale toute blanche serait le portrait de Mme la présidente de Mérat. Nous croyons que c'est encore lui, à moins que ce ne soit Callet, qui a ébauché une composition assez étrange devant être *la Fidélité*, du cabinet de M. H. Viollet. Cela semble faire allusion à la naissance du dauphin qui ne fut pas Louis XVII. Le roi et la reine, bizarrement accoutrés à l'antique, présentent un enfant qu'une femme, la France, tient assis sur un globe. De l'autre côté, une femme nue jusqu'à la ceinture, portant un collier qui a un cœur pour cadenas, montre deux cœurs qui brûlent sur un autel ; un Amour voltige au-dessus.

La fin du XVIIIe siècle a encore vu faire un portrait que l'on dit être celui de la duchesse de Grammont. En tout cas, c'est celui d'une jeune femme, un panier de roses au bras, vêtue d'un de ces costumes compliqués que la mode renouvelle aujourd'hui, où les cheveux prétentieusement mal peignés sous un œil de poudre, et les mousselines transparentes, les rubans et les fanfreluches, forment une harmonie de contours vagues et de couleurs légères. Nous connaissons quelque chose de J.-B. Leprince qui rappelle cette œuvre charmante, passée du château de Chanteloup chez M. Whitelocke, de Vendôme.

Parmi les œuvres que revendique le XIXe siècle, nous signalerons un portrait d'apparat du pair de France comte de Villemanzy, à qui Gros a donné une grande tournure, et celui de la comtesse de Castellane, femme du maréchal, par Horace Vernet. Ce portrait, où nous croyons reconnaître une influence anglaise, est celui d'une jeune femme simplement assise sur un canapé, comme pour une causerie, appuyant sur ses genoux ses deux mains jointes, ce qui fait pencher en avant le buste couvert d'une mousseline blanche transparente, les jambes enveloppées d'un tartan vert à carreaux rouges rappelant le fond. Presque toute la figure est dans la demi-teinte, la lumière éclaire le visage seul. Il y a beaucoup de charme dans cet ensemble, où la recherche du naturel est poussée très-loin. Ce portrait dut faire quelque bruit en son temps.

Après avoir cité les *Deux Amis*, un cuirassier ivre que soutient son ami, ce gros ami de Charlet qui portait un bandeau noir sur l'œil et qui lui servit souvent de modèle, petit tableau daté de 1822; une *Allée de Fontainebleau*, de Th. Rousseau, en avant de laquelle se dresse un arbre isolé d'un beau vert agatisé, tous deux appartenant à M. Alfred Mame; puis deux petits tableaux de Decamps, à M. Maurice Cottier, dont la *Gazette des Beaux-Arts*[1] a parlé en les publiant, nous en aurons fini avec la peinture ancienne et moderne.

Il nous faut maintenant revenir sur nos pas, afin d'examiner quelques pastels fort remarquables.

Des deux portraits appartenant à Mme Chabaud, à Tours, celui d'un homme d'une soixantaine d'années, le corps de profil et la tête de trois quarts, et vous regardant, vêtu d'un habit gris gorge de pigeon, de Quentin Latour, peut être classé parmi les meilleurs. Il fait tort à son pendant, qui n'est point sans mérite et qui représente une femme; il serait signé Lambert.

Un autre inconnu, pour nous du moins, a signé « Léon 1755 », un excellent portrait à M. Louis Auvray, de Tours. Il nous offre une dame, de face, s'appuyant sur ses deux bras à demi enveloppés dans un manchon, vêtue d'une robe à larges bandes blanches et roses, et coiffée d'une mantille noire par-dessus une coiffe blanche. Le modelé, un peu rond parfois, est très-étudié et l'exécution est, en définitive, d'une grande habileté.

Enfin, une merveille du genre est un portrait de la collection Alfred Mame, que Perroneau a exécuté dans une tonalité vert tendre et lilas très-délicate, d'une jeune femme posée de face et relevant légèrement son visage aux lèvres charnues.

Parmi les dessins, avec celui d'Abraham Bosse que nous avons déjà cité, nous ne trouvons guère à noter que deux dessins à la plume légèrement rehaussés d'aquarelle, signés « J.-D. Dugoure 1775 », qui représentent des scènes d'intérieur dans le genre de Moreau jeune et aussi élégantes que les siennes, et enfin une *Vue de Chanteloup* et une *Vue d'Amboise*, grands dessins signés tous deux « Lenfant fecit, 1772 », appartenant à la ville de Tours.

Les manuscrits étaient rares, mais les qualités de l'un d'eux suppléaient au nombre. C'est le *Psautier* d'Ingeburge. M. Léopold Delisle, dans une substantielle notice publiée par la *Bibliothèque de l'École des chartes* (6e série, tome III, p. 201 et *passim*), a prouvé qu'il avait dû être

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. V, page 375 et *passim*.

exécuté à Paris pour la princesse de Danemark, que Philippe-Auguste, son mari, commença par traiter si mal; que, resté dans la maison royale après la mort de la princesse, il appartint plus tard à saint Louis; qu'il se trouva décrit à peu près avec les mêmes termes en 1380, dans l'inventaire des joyaux de Charles V, et en 1418, dans celui des joyaux du château de Vincennes, comme étant « le seaultier saint Loys, tres riche, enluminé d'or et ystorié d'anciennes ymaiges ». Il disparut, fut retrouvé en Angleterre par notre ambassadeur de France, Pierre de Bellièvre, qui le rapporta pour le donner à Henri de Mesme, dont la famille le garda jusqu'en 1812, où il fut légué à M. le comte de Puységur, son propriétaire actuel.

Un malentendu ne nous a pas permis de le feuilleter, et les miniatures que nous avons pu voir à la page ouverte ont augmenté nos regrets. Ces miniatures, qui représentent des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, avec des personnages d'assez grandes dimensions et d'un beau style, sont accompagnées de légendes en français. Elles s'enlèvent sur un fond d'or moulu aussi éclatant qu'au jour où il sortit des mains de l'enlumineur au commencement du XIIIe siècle. Ces miniatures nous semblent dues à la main qui exécuta les dessins à la plume de la magnifique *Apocalypse* française de la Bibliothèque, et il serait à désirer que cet admirable manuscrit d'une si noble et si authentique origine pût entrer dans le dépôt public où est conservé ce qui reste de l'ancienne librairie de Charles V.

La Sculpture. — La sculpture était de peu d'importance et surtout représentée par des bronzes. Nous devons signaler tout d'abord le buste de Michel-Ange, œuvre florentine du XVIe siècle, dont la *Gazette des Beaux-Arts* a publié une gravure sur bois[1] pour accompagner une étude de M. Paul Mantz sur le cabinet de M. Maurice Cottier.

L'art vénitien de la fin du XVIe siècle pouvait réclamer un buste de Henri III coiffé d'un bonnet n'ayant rien de français dans la forme. Cette fonte, qui n'est point non plus française par le style, doit avoir été exécutée pendant le séjour que fit à Venise, en 1574, l'échappé du trône de Pologne, qui eût aussi bien fait de ne point monter sur celui de France.

Mme veuve Luzarche possède en même temps que ce bronze une tête de Henri IV, laurée, d'un modelé assez large et qui nous paraît d'une époque quelque peu postérieure à la mort du roi, de même, d'ailleurs, qu'un

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. V, page 396.

autre buste exposé par M. le baron de Chabrefy, buste important, parce qu'il nous révèle le nom d'un artiste jusqu'ici inconnu.

La tête de Henri IV est laurée, la couronne étant posée très en arrière, et le buste est vêtu d'une cuirasse que coupe une écharpe. Dans un cartel placé au-dessous, et venu à la fonte, on lit l'inscription :

VOICY L'INVINSIBLE MONARQUE
SOVBZ QUI L'UNIVERS A TREMBLÉ,
ET QUI REVIT, MALGRÉ LA PARQUE,
EN CEST OUVRAGE DE TRAMBLÉ.

Le Tramblé qui s'est montré si satisfait de son œuvre qu'il l'a signée avec tant d'apparat nous semble cependant avoir été plutôt un ornemaniste qu'un statuaire, bien qu'à cette époque les spécialités n'existassent point. Quoi qu'il en soit, nous remarquons une certaine différence dans l'exécution des diverses parties de ce buste. Le masque, d'un type très-individuel que n'a point encore transformé l'apothéose, est ciselé avec beaucoup plus de sécheresse que la gorgone et que les ornements de la cuirasse, qui sont d'une exécution beaucoup plus large.

Si nous comparons ces ornements à ceux du buste de Charles IX qui faisait partie de la collection Pourtalès, buste dont la *Gazette des Beaux-Arts* a publié une excellente eau-forte par M. Jules Jacquemart; si, de plus, nous tenons compte de certains détails d'ajustement; si enfin nous remarquons que la couronne de laurier qui coiffe l'une et l'autre image est placée en arrière et de la même façon, il semblera difficile de ne pas reconnaître la même main dans l'exécution des deux bronzes et de ne point enlever à Germain Pilon, auquel on était tenté de l'attribuer, pour le restituer à Tramblé, celui de la collection Pourtalès. Peut-être faisaient-ils partie tous deux d'une série d'effigies de rois.

Deux petits *Atlas* portant le globe du monde sur une seule épaule, d'un style quelque peu maniéré, exposés par M. P. Polti, sont de l'art italien de l'extrême fin du XVIe siècle, ainsi qu'un *Christ à la colonne*, que Mme la marquise de Castellane attribue naturellement à Benvenuto Cellini, bien innocent de tout ce qu'on lui prête; mais elle ne donne point d'attribution à une belle tête de satyre de XVIIe siècle français.

Nous signalerons enfin la belle figure de Diane nue de Houdon, réplique de l'épreuve du musée du Louvre, qui appartient au château de Langeais, d'où Mme veuve Baron l'avait déjà envoyé à l'exposition de l'Histoire du travail en 1867.

Dans les autres matières nous n'aurons guère à citer qu'une petite

Vierge, de la collection de Chenonceau, marbre taillé au XIVe siècle, avec un grand charme dans la physionomie et un grand goût dans les draperies, et une petite Canéphore, debout près d'un trépied, terre cuite de Morin plutôt que de Clodion, à M. Alfred Mame.

Les ivoires, dont la majeure partie était attribuée au moyen âge, sont faux pour la plupart. Nous n'avons pas à les signaler. Nous en exceptons un petit monument du XIVe siècle exposé par Mme veuve Ferré que nous croyons être l'extrémité supérieure d'un manche de couteau : chacune de ses quatre faces est amortie par un arc en accolade garni de crochets ; un ange est agenouillé au-dessus de la retombée de deux arcs adjacents ; un bas-relief est sculpté sur chaque face, abrité par un arc, encadré par une figure debout contre chaque arête. *L'Adoration des rois*, entre deux saints, et *la Crucifixion*, entre les figures de l'Église et de la Synagogue, sont représentées sur les deux faces les plus grandes ; sainte Catherine et saint Christophe, sur chacune des deux plus petites.

Un petit bas-relief, également du XIVe siècle, le *Noli me tangere*, à M. de Galembert, peut être rapproché de cette œuvre délicate.

Une *Paix* du XVe siècle, exposée par M. Lesèble, est plus intéressante par sa forme que belle par l'exécution. C'est un disque où sont ciselés les instruments de la passion, portant sur une tablette rectangulaire où est figuré un donateur à genoux. — Un petit crucifix de cuivre doré appliqué sur la croix et une garniture de même matière la complètent.

L'art de la Renaissance doit revendiquer un fort beau médaillon, d'une exécution un peu sèche dans les plis, représentant Henri III, assis en costume royal, chaque pied sur un lion, sous un dais dont deux anges relèvent les courtines. Cette imitation du grand sceau royal appartient à M. de Fadate de Saint-Georges.

ALFRED DARCEL.

(La suite prochainement.)



L'ART EN ANGLETERRE

EXPOSITION DE L'ACADÉMIE ROYALE EN 1873

I.



La Société, *the Royal Academy*, est installée dans un bâtiment qu'elle a fait construire de ses propres deniers. La reine avait offert un palais aux membres de l'Académie qui, très-courtoisement, ont décliné l'honneur, préférant être, de même que le charbonnier, *maîtres en leur maison*. De cette manière aucune gêne, aucune entrave, nul contrôle. Les différends, s'il en existe, se traitent en famille, les difficultés se tranchent à huis clos. L'Académie royale ne compte que quarante membres effectifs et vingt membres suppléants. Nous croyons que depuis un certain temps les droits des uns et des autres sont égaux, et que le seul privilége des membres anciens se manifeste par l'envoi d'un nombre plus considérable de tableaux.

A part la facilité d'exposer ses œuvres et de les vendre, le sociétaire ne réalise aucun bénéfice immédiat, ne participe à aucune répartition de son vivant. C'est seulement après sa mort, et s'il laisse une veuve ou des enfants, que l'action prévoyante de l'Académie se fait sentir sous forme de pensions, qui atteignent un chiffre très-sérieux.

Le peuple anglais encourage l'Académie royale précisément parce qu'elle est une émanation de l'initiative privée.

Nous voudrions voir nos artistes suivre l'exemple de leurs confrères de Londres et jeter, eux aussi, les bases d'une société semblable. Ils arriveraient ainsi à posséder une liberté d'action absolue qui ne pourrait qu'être profitable à la masse des intéressés, et plus tard, quand ils seraient organisés, ils pourraient sauver de la misère bien des familles désarmées pour la lutte de la vie aussitôt que leur chef leur a été enlevé [1].

II.

M. Millais, un des peintres les mieux posés à Londres, n'a pas toujours été ce qu'il est aujourd'hui. L'évolution qu'il a fait subir à sa manière est curieuse à signaler, car il fut le chef de la secte des *préraphaélistes*. Cette période de sa vie nous le fait voir timide, hésitant, perdu dans des rêves mystiques, à la recherche d'un idéal incompréhensible, menacé, en un mot, de sacrifier dans des luttes stériles les qualités exceptionnelles dont la nature l'avait doué. Ce résultat pénible, mais fatal, se serait produit si la lumière d'en haut, la vraie, n'avait illuminé son âme et dessillé ses yeux. Nouveau saint Paul, il marcha sur le chemin de Damas, et, subitement converti, il brûla les dieux adorés par lui, renversant l'autel qui les avait portés et dispersant leurs cendres aux quatre vents du ciel.

De la vérité spiritualiste il passa à la vérité réaliste avec une impétuosité que les années n'ont pas adoucie. Après avoir tenté de voir *en dedans*, il veut à présent voir *en dehors*, et, dans cette incarnation dernière, il accentue l'étude de la vérité jusqu'à l'exagération.

Il a des dons qui le placent hors de pair. Avant tout, une confiance superbe en soi qui se révèle par mille détails. Sa palette est d'une rouerie étourdissante. Aveugler le public, n'est-ce pas le meilleur moyen d'en faire son esclave ? Ses toiles enlevées de verve, à la diable, ont de l'apparence plus que du fond. C'est un peintre, mais ce n'est pas le grand artiste que l'Angleterre couronne de lauriers.

On pourrait reprocher à la tête fine et intelligente de Mme Bischoffsheim quelques fautes de dessin, trouver que les mains manquent de grâce et de souplesse; pourtant l'on se déclare vaincu par la maestria

1. L'idée que nous formulons va peut-être se réaliser telle que nous l'avons émise. A la date du jeudi 17 juillet dernier, le recueil des *Petites Affiches* a enregistré, sous le n° 2,739, la constitution d'une SOCIÉTÉ ARTISTIQUE ayant pour objet de *faire des expositions annuelles et de faciliter aux artistes la vente de leurs œuvres.*



HODGSON DEL. AMAND-DURAND SC

JACK ASHORE

Gazette des Beaux-Arts Imp. A Durand, Paris.

qui éclate dans ce portrait, autant que par l'habileté avec laquelle est rendu le costume et par l'heureux choix des couleurs mises au jour. — Le portrait de Mme Heugh accuse davantage les *vigueurs* de l'artiste. La facture aux empâtements superposés est d'une *outrance* qui atteint l'abus.

La paysanne qui déniche des œufs frais a du charme, en dépit de parties défectueuses. Cette petite fermière, genre Pompadour, a un bras qui va se perdant outre mesure dans un poulailler à double fond, tandis que l'autre bras montre un raccourci d'une vérité anatomique plus que contestable. Heureusement que, comme compensation, M. Millais a envoyé le portrait de sir Williams Sterndale Bennett, une œuvre, presque un chef-d'œuvre !

Après M. Millais, nous nommerons tout naturellement M. Watts, dont le tableau représentant le duc de Cleveland est merveilleux. Voilà de la grande peinture ! Comme le modelé de la tête est irréprochable, le dessin parfait, l'exécution ferme et vaillante ! On lit dans la pensée du sujet à travers ses yeux limpides et d'une bienveillance un peu hautaine; et, de ses lèvres que les luttes de la vie publique ont pâlies, il semble que les paroles vont sortir distinctes, pendant que la main dessinera un geste oratoire. Ici on sent quelqu'un ! — M. Pope, même après les maîtres, peint le portrait d'une façon excellente.

Le portrait de Mme Oriel Walton, par M. Sant, attire les regards. Le tableau est enlevé avec une prestesse qui n'exclut pas la profondeur et une puissance qui n'éteint pas la grâce.

M. Landseer ne brille pas au premier plan. La reine d'Angleterre, mal assise sur un cheval lourd et disgracieux, fait triste mine, en dépit de la place d'honneur que le respect lui a assignée.

La *Miss Carella* de M. Thompson a la taille serrée dans une robe d'un marron havane dont les plis ondulent avec facilité. Bien en pied, l'héroïne a le sentiment de sa beauté souveraine. Le peintre qui l'a révélée cherche Carolus Duran, à moins que le hasard n'ait ménagé la rencontre de deux esprits d'élite.

Le *Protecteur*, de M. Orchardson, voilà le vrai *génie* anglais, celui que consacrent les jolies vignettes exposées chez Goupil. Une jeune femme en toilette blanche, perdue dans un bois ombreux, paraît sous le coup d'une terreur profonde. De la main gauche elle tient un chien en laisse qu'elle s'apprête à lancer sur un ennemi inconnu.

Beaucoup de peintres anglais prêtent à des rapprochements. M. Calderon rappelle Compte-Calix dans ses raffinements; M. Gordon, Saintin; et M. Sadler, avec la *Partie décisive,* va en ligne directe à l'école moderne de Dusseldorf.

Les Frères de la brosse, de M. Eyre, dénotent un artiste très-observateur, qui trouve ses sujets au hasard d'une course dans les rues de Londres. Nous voudrions louer le *Charles Ier* personnifié par le comédien Ining, et reproduit par M. Archer; mais dans notre souvenir, partout, le Charles Ier de Van Dyck nous poursuit : *Ne touchez pas à la hache !*

M. Leighton, qui est en Angleterre le représentant le plus décidé des traditions élevées de l'art, a fait preuve dans le tableau intitulé *Tressant la guirlande* de toutes les qualités qui ont été signalées ici même à diverses reprises.

L'exposition anglaise de M. Alma-Tadema a une importance réelle. Cet artiste éminent s'est taillé un large domaine dans l'antiquité, qu'il connaît comme pas un. Ses toiles semblent des pages arrachées aux livres de la Grèce. La gravure qui accompagne ces lignes nous dispense d'en donner une description détaillée.

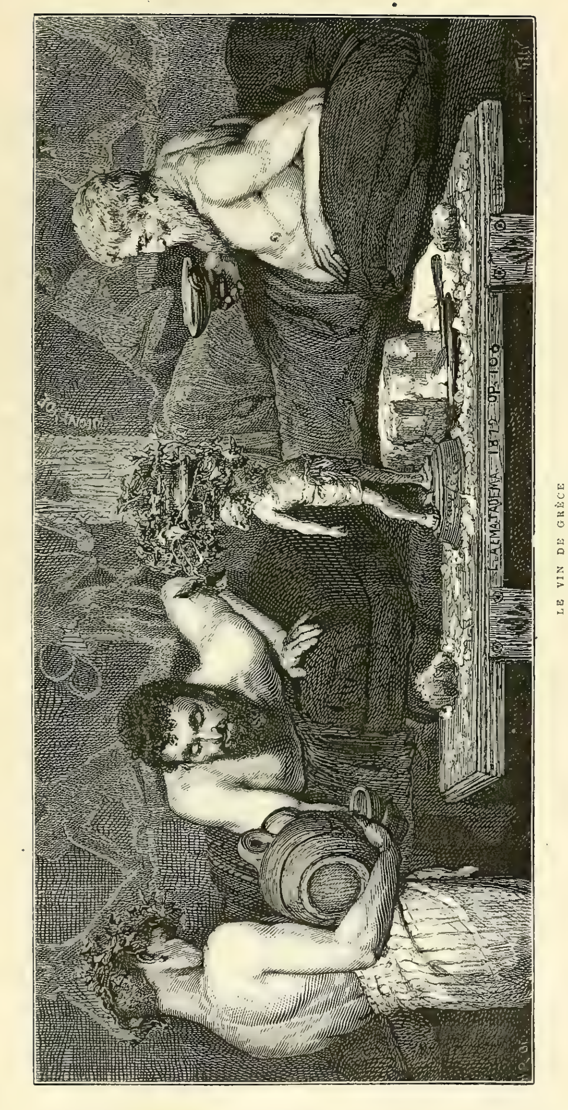
La *Gazette des Beaux-Arts* a tenu à donner la gravure du *Marin à terre* de M. Hodgson, un orientaliste toujours et en tous lieux fils d'Albion. On a ici un coin civilisé de l'Orient. Pas de déserts arides, pas de palmiers gigantesques, pas de caravanes auprès d'une oasis. Tout simplement la porte d'un palais que gardent quelques Turcs accroupis sur des dalles de marbre et dévisageant curieusement un marin de la Grande-Bretagne, qui attend probablement un de ses supérieurs en visite chez le maître du lieu. Le marin bon enfant sert de point de mire aux esclaves, dont les yeux le transpercent de mille regards acérés.

L'esprit du regretté Zamacoïs a certainement visité M. Calthrop quand il a conçu l'idée du *Lever de Monseigneur.* Vous vous rappelez l'*Éducation d'un prince.* Eh bien! le sujet revit, avec ses dons personnels dans le tableau de M. Calthrop.

Un des bons paysages de l'Académie royale est dû à M. Cole. Il faut en détacher comme exquis le bouquet d'arbres placé à gauche de la composition, les arbres des derniers plans, la partie du ciel qui paraît les baigner de son humidité transparente, et l'eau limpide et argentée qui coule doucement et se perd sous la feuillée.

M. O' Neil n'a pas été moins heureux que son rival. Le fouillis qu'on aperçoit sous l'arche d'un vieux pont est d'un travail précieux et d'une tonalité délicieuse. Il y a de la fraîcheur et de l'intimité dans cette campagne, — fraîcheur d'un beau soir procurant le calme et l'apaisement.

M. Israels, dont le succès a été si vif cette année au Salon, a envoyé à Londres *les Pauvres du village.* Ce tableau doit sembler une allégorie dans une ville qui compte autant de misères. Qui résoudra jamais le pro-



LE VIN DE GRÈCE

Par M. Alma-Tadema.

blème posé par cette bande de malheureux qui errent sur la grève? On y distingue des pères, des mères, des enfants frappés par les coups inexorables du destin. Une telle page vous serre le cœur.

L'artiste qui a peint le *Roi des prairies*, M. Cooper, est le meilleur animalier du Salon anglais. De son côté M. Hunter brigue le titre de continuateur de Constable.

Les Moresques de l'archevêque Ximénès, en 1500, à Grenade, rentrent dans la peinture d'histoire religieuse. Il s'agissait pour l'artiste de démontrer la confusion stupide des enfants de l'Islam obligés de sacrifier à un dieu inconnu, de renier les croyances du passé, d'engager leur foi pour l'avenir. La difficulté a été vaincue. Les femmes agenouillées autour de la piscine, l'une cachant sa tête dans ses mains brunies, l'autre rajustant sa coiffure de sequins, la troisième regardant, résignée, sa compagne déjà consacrée par l'implacable prélat, et, dans une autre partie de l'église, le groupe d'infidèles qui attendent leur tour, sont traités dans une gamme sobre.

Une brise du nord-ouest en avant du phare de Longships nous montre le calme majestueux de l'Océan; le mouvement des vagues a le rhythme d'une symphonie. — M. Harvey s'est souvenu qu'il appartenait au pays d'Hogarth, à l'encontre de M. Ward qui veut reprendre la suite des sujets de Paul Delaroche; il en est encore à Charles IX, à Catherine de Médicis, au duc d'Anjou et à Coligny!

La grande machine équestre de M. Grant représente le comte et la comtesse de Coventry. La comtesse, charmante jeune femme très-svelte, très-aristocratique, vraiment de race, admirablement en selle, légèrement appuyée sur le cou de sa monture, qu'elle caresse d'une main finement gantée, a l'air d'écouter les bruits qui viennent de la vallée; cependant le comte, campé comme un centaure sur une bête superbe, examine la meute qui aboie à ses pieds. C'est certainement la meilleure image de la haute vie anglaise interprétée par un praticien qui passe là-bas pour un maître.

La langue anglaise baptise « niais » ceux que nous appelons des amoureux. Ils sont là dans le tableau de M. Fildes cachés sous un dôme de verdure, rafraîchis par l'eau qui baigne la rive et sur laquelle surnagent des nénufars, cherchant dans ses profondeurs la réponse au « que sais-je? » qui s'agite en leur âme.

Un homme qui, à Londres, tient haut le drapeau français, c'est M. Alphonse Legros. Exilé volontaire dans un pays qui lui a donné une seconde famille, il n'a pas oublié la mère commune, la vieille Gaule, et c'est à elle qu'il demande l'inspiration. *Les Femmes de Boulogne* reproduites ici ont été caressées par le pinceau d'un fils. Il leur a donné la foi



LES FEMMES DE BOULOGNE, PAR M. ALPHONSE LEGROS.

ardente de l'inconnu, sœur de la foi artistique. Elles vont, les simples, en pèlerinage au bord de la Manche, inclinées sous l'ostensoir qu'un prêtre, dans le lointain, élève au-dessus des flots pour les conjurer. Elles sont croyantes, qui s'en étonnerait? Est-ce qu'à chaque heure, à chaque minute, l'époux ou le fils que la pêche attire ne sont pas exposés aux gouffres hasardeux? Le beau tableau de M. Legros, très-bien placé à l'Académie, en est un des succès incontestés. — M. Oakes grossit la liste des peintres de marine, et M. Watson arrive à un beau résultat en imitant la simplicité élevée de notre Millet. Quelques masures au bord de la mer; trois ou quatre figures diversement groupées; au fond, un ciel d'un mauvais augure, bas et chargé de tempêtes : pas autre chose.

Le Pont du mendiant près Whitby a sa légende que nous traduisons mot à mot : « Le rôdeur revint d'un pays éloigné et réclama la main de sa chère fiancée; mais avant de l'obtenir il construisit le pont où passent maintenant les amoureux d'Egton. » — Poésie à part, M. Strubbs est un peintre. A un titre égal, M. Boughton. Son paysage d'automne intitulé *l'Héritier* compte de sérieux éléments. L'hiver est proche; les feuilles jaunies de l'élégie de Millevoye couvrent la terre. Seule, tenant l'enfant, l'héritier par la main, la châtelaine en deuil rentre au domaine désert. Il y a une situation pareille dans miss Braddon, rendue avec non moins de mélancolie.

Leighton, outre ses peintures, a un beau carton, *les Arts industriels de la paix*, destiné au South Kensington Museum. La composition en est savante, les groupes en sont d'une ordonnance sévère, et les allégories d'une vérité frappante. Sur ce projet plane une harmonie fière et supérieure qui l'élève et l'agrandit.

La sculpture compte un nombre considérable de bustes, de figures, de groupes peu faits pour nous réconcilier avec elle. Nous n'en pouvons entreprendre une étude qui nous mènerait trop loin, mais nous tenons à parler d'un morceau qui, exposé à Paris, eût certainement produit une réelle sensation. Il s'agit de la *Paysanne française*, de Dalou. Est-ce l'idée ou la nationalité qui nous guide, nous entraîne, nous enthousiasme? Le sujet tout simplement! et le groupe, un chef-d'œuvre! La paysanne est mère, elle allaite son enfant. La futaine dessine des plis lourds sur son corps jeune; à sa tête hâlée par le soleil la *marmotte* forme comme une auréole; des sabots chaussent ses pieds petits et nerveux. De son bras droit elle tient le fruit de ses entrailles serré instinctivement vers elle et levant sa tête pour atteindre le sein gonflé de lait. Si vous saviez de quel regard attendri elle couve le petit être, avec quelle sollicitude elle semble



PAYSANNE FRANÇAISE, SCULPTURE DE M. DALOU

Dessin de l'auteur.

l'envelopper ! *La paysanne française* émeut profondément comme tout ce qui est beau, tout ce qui est humain. Le secret de l'art est là : frapper l'âme en même temps que le regard ! M. Dalou le possède, et nous ne croyons pas nous avancer imprudemment en prédisant que ce sera un des maîtres de demain.

Et maintenant nous voudrions trouver une conclusion à cet article, pour expliquer la parcimonie de nos éloges. Mais la conclusion, libre à chacun de la tirer après nous avoir lu. Tout ce qu'il nous a été permis de faire ç'a été de constater les efforts, de noter les tentatives, de souligner les promesses, laissant à l'avenir le soin d'affirmer les uns et les autres, de faire sortir les germes et de dorer les épis.

EUGÈNE MONTROSIER.



A PROPOS DU SALON D'ANVERS



UAND je suis arrivé dans la ville de Rubens, de Jordaens et de Van Dyck, tout y respirait un air de fête; jamais je n'avais vu cité flamande aussi animée; de toutes parts s'élevaient les mâts vénitiens, se dressaient les arcs de triomphe; les habitants luttaient à l'envi l'un de l'autre pour décorer leurs maisons; le roi et la famille royale allaient, pour la première fois, être les hôtes d'Anvers, et chacun s'y piquait d'honneur pour leur faire une réception à éclipser les plus célèbres *joyeuses entrées* des anciens souverains des Flandres. L'entrain était général, la bonne humeur tellement communicative, que je me rendis à l'*Exposition nationale des beaux-arts*, disposé à l'admiration, comme ne l'a certes jamais été le plus bienveillant des critiques. Et Dieu sait cependant si j'avais eu à chasser de mon esprit de sérieuses préventions! Dans la capitale de la Belgique, les conseils ne m'avaient point manqué pour m'engager à renoncer à rendre compte du Salon anversois; l'un m'avait mis sous les yeux les quelques lignes dédaigneuses dont *l'Indépendance* avait fait l'aumône à cette exhibition triennale; un autre m'avait forcé à emporter *l'Écho du Parlement*, et, de Bruxelles à Anvers, j'avais eu tout loisir d'apprendre par cœur l'exécution en masse des exposants à laquelle un homme d'esprit se livrait dans ce journal, où ils étaient hachés menus comme chair à pâté.

Mais tout cela était oublié; je me sentais heureux comme tous ces

braves gens qui encombraient les rues, et j'étais convaincu que j'allais trouver foule au Salon et que je n'avais qu'à être l'écho de son enthousiasme.

Quelle déception m'attendait! Jamais je ne me suis égaré dans pareil désert, et si j'ai été condamné à visiter de bien pauvres expositions, jamais, au grand jamais, je n'ai rien vu d'aussi exécrable. Cela passe toute idée, et le catalogue ne comprend pas moins de 1,256 numéros! Et l'on nous parle sans cesse de l'*école d'Anvers!* — Quel vieux cliché et comme il est usé! — L'ancien directeur et le directeur actuel de l'Académie royale d'Anvers, c'est-à-dire les chefs de l'école, M. le baron Wappers et M. N. de Keyser, ont tous deux exposé, et aussi la plupart des professeurs de cette déplorable] Académie. Dessin, anatomie, composition, modelé, couleur, tout cela est lettre morte pour ces messieurs, qui n'ont pas l'air de se douter qu'ils vivent dans la patrie des plus illustres coloristes. Les trois quarts des productions qu'ils nous montrent seraient refusées à Paris au *Salon des Refusés*, et le dernier quart y ferait très-piètre figure. Je vous recommande tout particulièrement le *Dante et les Jeunes filles de Florence, après la mort du père de Béatrix*, de M. de Keyser, — c'est la négation absolue de la peinture,—et l'*Exposition du corps du bienheureux Jean Berchmans, à l'église de Jésus à Rome, et guérison instantanée de la dame Catherine Recanati, depuis longtemps aveugle, peinture monumentale* (sic) *faite à la cire, pour la chapelle du bienheureux Jean Berchmans, dans l'église de Saint-Sulpice à Diest;* cela a été exécuté par un M. Dujardin, que l'on m'assure appartenir, lui aussi, au corps professoral de l'Académie. Que peut bien enseigner un homme qui a personnellement tout à apprendre?

J'ai eu le courage de vider la coupe jusqu'à la lie; j'ai vu toute l'Exposition; plusieurs fois je me suis trouvé seul, absolument seul, dans ces interminables salles, petites et grandes, et j'entendais chanter dans ma mémoire ce maudit article de l'*Écho du Parlement* qui n'avait que trop raison. L'auteur, qui n'y va pas de main morte, développe cette idée qu'en raison des lois de l'offre et de la demande, tout cela doit se vendre, — seulement il ne s'explique pas où, — puisque tout cela se fabrique, — et il conclut en réclamant un changement d'enseigne; il tient à ce que cela s'appelle désormais : *Exposition industrielle des beaux-arts.*

A force de chercher, voici ce que j'ai cependant fini par découvrir au milieu de cet encombrement de 1,256 œuvres d'art ou d'industrie. Avant tout, un tableau de M. Israels; celui-là sait peindre; c'est un vrai tempérament d'artiste qu'anime un sentiment profond de la nature et pour qui le cœur humain n'a point de secrets; sa *Jeune femme*, près d'être

mère, qui travaille à la layette de l'enfant qu'elle attend, est une œuvre distinguée et tout à fait digne de la réputation du seul peintre éminent de la Hollande moderne ; — *Claude salué empereur romain*, bonne étude archéologique de M. Alma-Tadema ; — *l'Atelier du peintre*, de M. Henri De Braekeleer; cela ne vaut pas son *Géographe*, qui figurait, je crois, au dernier Salon de Bruxelles; — un tableau de genre de M. Max Liebermann, de Weimar : *Nettoyeuses de légumes*, que l'on a relégué dans un coin obscur; c'est d'une belle pâte, d'un ton puissant, mais un peu trop traité en esquisse ; — une *Noce villageoise*, de M. Willem Linnig Junior, qui se recommande par une tonalité assez puissante; — une *Boucherie anversoise* et une *Sortie de l'étable*, par M. Jean Stobbaerts, un réaliste bien doué ; — un *Hiver à Scheveningen*, de M. Mesdag, dont *la Matinée, mer du Nord*, est loin de mériter la même attention; — des *Vues d'Anvers et de Francfort*, par M. Robert Mols, inférieures cependant aux deux toiles qu'avait exposées au Salon de Paris ce coloriste distingué ; — *une Charmeuse*, gracieuse figure de M. Dell' Acqua ; — des *Animaux* de M. Robbe, moins robustes que ses premiers tableaux ; — d'élégants dessins de M. Eugène Devaux, et deux remarquables marines de M. Bouvier.

Je dois aussi une mention spéciale à deux artistes que l'on m'a dit être des débutants : M. Alexandre Struy et M. Fr. Tschaggeny; s'il en est ainsi, il est permis de fonder sur leur début de sérieuses espérances.

Les élèves sortis de l'atelier de M. Portaels dont on voit au Salon d'Anvers un tableau bien composé, mais d'un ton terreux, *la Fille de Sion insultée par les passants*, — quelques jeunes paysagistes, un ou deux portraitistes et quelques peintres de marine constituent un groupe qui pourrait faire grand honneur à l'école belge, si on y travaillait plus sérieusement, mais on s'y contente par trop de l'à peu près; de ce nombre sont MM. Van Camp, Huberti, Coosemans, Verheyden, Asselbergs, Lambricht, Bourson, Gabriel, Haseleer, Van der Hecht, Oyens, et surtout M. Artan, dont l'*Effet de lune* et le *Déclin du jour* ne sont absolument que de pures taches.

L'école de Dusseldorf est déplorablement représentée par M. Frédéric Boser et par M. Carl Hubner, dont les figures semblent atteintes de jaunisse.

Quant à la France, il faudrait par charité passer son envoi sous silence, si MM. Richet, Chabry et Jules Goupil n'avaient exposé. Ce dernier a là, outre son *Jeune citoyen de l'an V*, un des très-rares succès du Salon de Paris, une *Tête de jeune fille* fantasquement coiffée d'un gigantesque chapeau rose; c'est plein de vie et d'une tonalité charmante.

Il y a à ce Salon une loterie d'œuvres d'art; sauf un *Paysage* de

Mlle Beernaert, les acquisitions semblent avoir été faites pour éloigner les souscripteurs.

Épargnez-moi de vous parler de la sculpture belge, c'est tout simplement inénarrable. Je me bornerai à vous dire qu'elle est surtout représentée à Anvers par toute une famille qui a sans doute de père en fils la bosse de la statuaire; je n'invente rien, je copie textuellement le catalogue : « M. Arthur dit Mario Vanden Kerckhove, M. Auguste dit Saïbas Vanden Kerckhove, M. Godefroid Vanden Kerckhove, M. Jean Ive Vanden Kerckhove, M. Joseph dit Nelson Vanden Kerckhove et M. Louis Vanden Kerckhove, » exécutent tout ce qui concerne leur état, et leurs œuvres rivalisent avec celles du sculpteur du roi dont la renommée a pour base impérissable les incroyables bas-reliefs qui sont censés orner le monument de la place des Martyrs à Bruxelles.

En quittant les vastes solitudes du Salon, solitudes qui prouvent que le public anversois se compose de gens de goût, je me disposais à aller me consoler de mes rudes mécomptes devant les chefs-d'œuvre du Musée; mais, au coin de la rue de Vénus, ma bonne étoile m'a fait rencontrer un des plus spirituels habitants d'Anvers, un lettré, très-fin connaisseur et homme d'infiniment de goût; il m'a rappelé que l'escalier du Musée est maintenant décoré d'une peinture *monumentale* de M. de Keyser représentant l'*École d'Anvers depuis son origine jusqu'à l'époque contemporaine*, et, convaincu que cette désolante contrefaçon de l'*Hémicycle* de Paul Delaroche, — M. de Keyser a une très-riche mémoire, — n'était pas le meilleur remède à mes maux, il m'a entraîné à la cathédrale devant ces deux prodigieux chefs-d'œuvre de Rubens, *l'Élévation de la croix* et *la Descente de la croix*. Nous nous retirâmes émerveillés, et il m'amena chez lui. Arrivés dans sa bibliothèque : — Voulez-vous, me dit-il, être fixé sur la façon dont la ville de Rubens comprend le culte de ce noble génie? — Il prit sur un rayon diverses brochures. La première était le compte rendu de la séance du 11 mars 1847 de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique; le département de l'intérieur faisait, après dix ans de réflexion, l'honneur d'écrire à la classe : « Dès l'année 1837, l'attention du gouvernement fut attirée sur l'état de détérioration qui menace l'existence des tableaux de Rubens, *la Descente de la croix* et *l'Élévation de la croix*, placés à l'église de Notre-Dame à Anvers. » Et le ministre se décidait à demander à l'Académie ce qu'il y avait à faire. Celle-ci se hâta de nommer une commission, et à la page 386 du tome XIV du *Bulletin de l'Académie*, on lit : « Le gouvernement a exprimé le désir de connaître l'opinion de l'Académie sur les moyens de conservation des grands tableaux de Rubens, *l'Élévation de la croix* et *la*

Descente de la croix, qui se trouvent actuellement déposés dans l'église cathédrale d'Anvers. Pour répondre à ce désir, il a été formé une commission composée de sept membres de la classe des beaux-arts et de deux membres de la classe des sciences.

« Cette commission s'est réunie à Anvers, le 26 mars 1847, à une heure de relevée, dans l'église même, où tout avait été disposé obligeamment par le conseil de fabrique pour faciliter l'examen des tableaux; des échafaudages avaient été dressés à cet effet. Grâce à ces soins, les commissaires de l'Académie ont pu examiner de près et à loisir l'état dans lequel se trouvent les tableaux, et apprécier la valeur des nombreuses assertions qui ont été émises à leur sujet.

« A la suite de cet examen, les commissaires, qui tous se trouvaient réunis, se sont rendus dans la salle des archives de la cathédrale. »

Là ils ont examiné et discuté diverses questions dont voici la première :

« L'emplacement qu'occupent aujourd'hui les tableaux est-il convenable?

« La réponse a été négative et prononcée à l'unanimité.

« Les tableaux placés près des portes d'entrée sont dans un courant d'air continuel; les variations de température, la poussière, l'action de l'humidité, et surtout l'influence du soleil qui agit sur les tableaux aux heures du jour où elle a le plus d'intensité, doivent nécessairement amener une rapide destruction de la peinture. »

Et plus loin :

« Si cependant, après la restauration, les tableaux devaient rester dans les mêmes places qu'ils occupent actuellement, la commission a la conviction qu'ils n'en seraient pas moins exposés à une destruction plus prompte. Elle insiste avec d'autant plus de force sur la condition du déplacement qu'elle y trouve les *seules* chances possibles de conservation pour ces chefs-d'œuvre de l'école flamande. De pareils trésors artistiques devraient être conservés religieusement dans un local sûr, être abrités des variations brusques de température, de l'action de l'humidité et de celle du soleil; leur état devrait en outre pouvoir être constaté d'une manière suivie et de près. »

Ces avis si sages impressionnèrent tellement le ministre qu'il s'empressa de les déférer au conseil de fabrique, qui naturellement fit faire un mémoire pour démontrer que tout était pour le mieux dans le meilleur des mondes. Cette opinion n'émotionna pas moins l'autorité, qui la soumit à l'Académie en la priant d'examiner si elle ne s'était point trompée. La question ne fut point du goût de la classe des beaux-

arts, et, dans sa séance du 7 mars 1848, elle s'exprima ainsi[1] :

« Après avoir entendu sommairement les rapports individuels des membres de la commission, la classe a résolu de répondre à M. le ministre qu'elle persévère dans ses premières conclusions, en insistant plus que jamais sur l'urgence d'une prompte décision de la part du gouvernement, et en déclinant toute espèce de responsabilité pour des détériorations que des retards ultérieurs pourraient occasionner.

« La classe, du reste, a vu avec un vif regret que, contrairement à l'ordre hiérarchique, ses décisions ont été soumises à l'appréciation d'une commission nommée par le bureau des marguilliers de l'église de Notre-Dame, à Anvers. Elle pense que la marche suivie dans cette circonstance est contraire à la dignité de l'Académie que le gouvernement s'est toujours plu à considérer comme le premier corps savant de l'État.

« Le secrétaire est chargé d'écrire dans ce sens à M. le ministre de l'intérieur.

« M. Gallait aurait désiré que la pensée de la classe eût été formulée d'une manière plus énergique; il demande du reste que son opinion soit consignée dans le *Bulletin*. »

— Il y a vingt-cinq ans de cela, me dit mon hôte; M. Étienne Le Roy a admirablement restauré les deux chefs-d'œuvre qui menaçaient ruine; j'étais convaincu que le gouvernement, se rangeant à l'avis de l'Académie, allait leur assigner un emplacement à l'abri de tout risque nouveau de détérioration : je me faisais d'étranges illusions; ils ont été réintégrés dans la cathédrale au milieu des mêmes courants d'air, des mêmes éléments destructeurs, et pas une protestation ne s'est élevée en faveur des merveilles de Rubens dans la vieille cité qui s'intitule à tout propos « la ville de Rubens », ou plus modestement encore « la métropole des arts ».

PAUL LEROI.

1. *Bulletin de l'Académie*, n° 4, t. XV.



MARGUERITE D'AUTRICHE

L'ÉGLISE DE BROU

LES ARTISTES DE LA RENAISSANCE EN FLANDRE[1]

IV.



près que les exécuteurs testamentaires de Marguerite eurent rendu leurs comptes, une somme assez importante restant disponible, Charles-Quint, par une ordonnance datée du 29 mai 1530, autorisa Louis de Flandres Sr de Praet, chef des finances, à employer cette somme à des travaux d'art dans l'église Saint-Pierre de Malines, qui avait reçu les entrailles de la princesse Marguerite, et dans le couvent de l'Annonciade de Bruges, auquel elle avait légué son cœur.

Marguerite, de son vivant, avait donné à Saint-Pierre de Malines une grande verrière armoriée de ses armes, décorée d'une bordure semée de marguerites et enrichie de « fusils et pierres à feux » de la maison de Bourgogne.

Elle avait aussi fait don aux confrères de Saint-Sébastien d'une somme de deux cents florins, que ceux-ci devaient consacrer à l'exécution d'un autel décoré « d'une ymaige de saint Sebastien bien paincte et dorée, et aussi d'un belle platine de cuivre mise en la muraille en laquelle Madame seroit pourtraicte et une saincte Marguerite qui la presenteroit au dit saint Sebastien accompaigné d'un nombre de confreres et conseurs ».

En conséquence des ordres de l'empereur, Van Praet chargea deux artistes de Malines d'exécuter le monument commémoratif dans l'église Saint-Pierre. Les sculpteurs choisis furent Henri Van Eghem et Mathieu Smetz (Ailas Heyns) ; ils exécutèrent « en marbre de ranse, en pierre de touche et en alebastre » un tombeau décoré des armoiries de la princesse et surmonté de son image et de celle de sa patronne sainte Marguerite. Van Eghem reçut pour sa part trois cent cinquante florins, prix de son marché, plus cinquante florins de gratification ; et Smetz, deux cent soixante-quinze florins.

En ce qui concerne le couvent de l'Annonciade, que Marguerite avait fait construire par Louis Van Beughem, l'architecte de Brou, « hors la porte aux Anes de la ville de Bruges », Louis de Flandres chargea François Van der Burg, bourgmaistre du pays du Franc de Bruges, de la surveillance des travaux à exécuter « pour parfaire ce qui restoit à achever ».

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. V, p. 515, et t. VI, p. 170 et 350.

Celui-ci s'adressa à Lancelot Blondeel, peintre et architecte, qui avait donné les plans de la célèbre cheminée du Franc de Bruges, et lui confia la direction des travaux[1]. Lancelot Blondeel choisit pour exécuter les travaux de sculpture un nommé Michel Scerrier, maître tailleur d'images, bourgeois et habitant de la ville de Bruges; et un marché fut passé devant les échevins, par lequel celui-ci s'engageait à livrer, pour six cents florins, le tombeau qui devait aussi comprendre la « representation de Marguerite ». L'œuvre terminée, elle fut visitée par des experts qui exigèrent du sculpteur qu'il modifiât la statue qui, « à cause de certain defaut dans la pierre d'albatre, estoit trop etroitement faicte ».

Derrière le tombeau, Lancelot Blondeel fit exécuter une verrière; il passa marché pour cette œuvre avec Vincent Herreman. Le patron de cette verrière, sinon la verrière elle-même, fut peint par Pierre Pourbus (le vieux), gendre de Lancelot Blondeel. Voici comment s'exprime le compte : « A Vincent Herreman, verrier, et Me Pierre Poerbusse poynctre pour avoir faict la verriere susdite en laquelle est la pourtraicture de la majesté imperiale, et convenu avec eulx à dix patars pour le piet et a esté trouvé grande de CXXIIII piets... XII florins. »

Ce compte nous apprend aussi quelle surveillance les corps de métier exerçaient sur les œuvres exécutées. Nous avons vu précédemment Michel Scerrier contraint à corriger sa statue. Vincent Herreman fut, lui, condamné à recommencer la verrière : « Payé pour avoir faict visiter la dite verriere par les jurés de la ville, laquelle n'a esté trouvée belle comme notre contract contenoit, et fut le dit Vincent condempné à la oster et entierement refaire... I florin. »

Pierre Pourbus exécuta pour le couvent des Annonciades une œuvre plus importante. Les sœurs possédaient sur le maître-autel de leur chapelle un tableau représentant l'*Adoration des rois mages*, œuvre d'un peintre non désigné; les volets de ce tableau n'avaient pas été peints. Marguerite avait fait enlever ces volets et avait promis de les faire décorer; mais la mort la surprit avant que l'œuvre fût commencée. Les fonds disponibles furent employés à accomplir cette promesse, et voici le curieux marché passé avec Pierre Pourbus à cette occasion. Nous le reproduisons d'après l'original :

« Accord pour faire des travaux dans le cloistre des Annonciades, qu'on appelle les sœurs Rouges, hors la porte aux Anes à Bruges, au maître autel, par Pierre Poerbusse peintre, demeurant en la même ville.

« Et d'abord deux volets fermant sur le tableau du maître autel dans lequel tableau sont peints les Trois Rois, et sont les dits volets hauts d'environ cinq pieds et aussi approchant de la même largeur : lesquels deux volets ferment contre le susdit tableau et sont à l'interieur revestus de noir, sur lesquels le dit Pierre entreprend de peindre et de faire les histoires declarées ci-après, savoir : sur le premier volet, du costé du

1. Reçu par moi, Lancelot Blondeel, peintre et bourgeois de cette ville de Bruges, de François van der Burg, comme député de par M. S. van Praet, chevalier de l'ordre, pour faire exécuter et payer certains travaux ordonnés par feu d'heureuse mémoire, haute et puissante princesse dame Marguerite, archiduchesse, etc., dans le cloître des Annonciades, hors la ville de Bruges, la somme de vingt escalins de gros, et cela sur ce que j'ai gagné en faisant sur papier certains patrons et projets de monument commémoratif, et sépulture de ma susdite dame, pour d'après eux faire et exécuter ledit monument, de laquelle somme je me tiens content et satisfait et décharge et libère le susdit commis.

Témoin ma signature apposée ci-dessus le 18e jour d'octobre quinze cent cinquante et un.

Signé : L. BLONDEEL.

Cette quittance originale est en flamand; la traduction littérale nous a été donnée par M. Paeile, archiviste de Lille.

Saint-Sacrement, il fera l'histoire de l'Annonciation de notre chere dame par l'ange Gabriel, et sur l'autre volet, au costé gauche, il fera l'histoire de la naissance de Jesus-Christ, de bonne, fine et belle couleur de peinture à l'huile, et promet le mesme Pierre d'y employer tout l'art et l'industrie dont il se sent capable, et de produire œuvre aussi bonne qu'oncques il ne fit ailleurs, et cela à l'appreciation et au tesmoignage d'artistes sy entendant. Et fera aussi le mesme Pierre tout de son mieux dans l'art de maçonnerie (architecture) de perspective, de paysage, d'ornement, de draperies, de visages, *et aussi la reflexion de la lumiere paroissant sortir de Jesus dans le volet de la Naissance, paroissant frapper aussi bien la maçonnerie que les personnages :* et il fera dorer d'or fin tout ce qui sera necessaire d'estre doré, et le dit Pierre gardera en toutes choses l'honneur de ceux qui lui commandent cette œuvre, et de ceux qui en ont la responsabilité ; et pour executer tout ce qui est dit et escrit plus haut est convenu le sus dit Pierre avec François Van der Burch chargé de l'execution de cette œuvre et de beaucoup d'autres à faire dans le susdit cloistre, de recevoir en paiement la somme de seize livres de gros de Flandres pour une fois [1], et promet et stipule le mesme Pierre d'avoir terminé tout ce qui est dit plus haut en la forme et maniere escrite en ce present accord, d'ici à la Purification de l'an quinze cent cinquante et un prochain ; en tesmoignage de verité avons nous mis ici nos signatures le 12 mars 1550 [2].

« F. VAN DER BURCH. P. P. »

Suit, au bas du marché, le reçu d'un premier à-compte de quatre livres de gros payé le 5 octobre 1551.

Cette pièce nous semble, à un double titre, curieuse pour l'histoire de l'art; elle révèle dans quelles conditions précises se passaient encore au milieu du XVIe siècle les marchés conclus avec les artistes les plus renommés; nous ajouterons même que la quittance définitive signée de Pourbus [3] porte l'obligation de « amender en tout temps les fautes qui pourroient estre trouvees de non avoir satisfait au contrat ». Ce marché si naïvement détaillé peut aussi servir à faire restituer à Pierre Pourbus, s'ils existent encore, les deux volets qui représentent l'Annonciation et la Naissance de Jésus-Christ. Car leur réunion à un panneau central peint par un autre maître aura pu dérouter la critique et donner lieu à de fausses attributions. Nous avons vainement cherché dans les catalogues des riches musées de la Belgique et dans l'*Histoire des peintres*, qui citent les tableaux connus de P. Pourbus le vieux, une mention qui pût se rapporter au triptyque du couvent des Annonciades. Le tableau du musée de Bruges, le *Jugement dernier*, fut peint aussi en 1551, et il passe pour être de la meilleure époque du maître.

Il nous reste à demander pardon aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* pour l'aridité des détails dans lesquels nous avons cru devoir entrer ; mais ces documents originaux sont indispensables aux collectionneurs et aux historiens, pour affirmer la sincérité des attributions et pour compléter la biographie encore incomplète d'artistes célèbres.

J. HOUDOY.

1. La livre de gros valait 6 florins. — C'était par conséquent une somme de 96 florins pour prix de la peinture des deux volets.

2. Cette pièce, comme le reçu de L. Blondeel, nous a été textuellement traduite par M. Paeile. — *Arch dep.*, cart. année 1551.

3. Les quittances, comme le marché, sont toutes signées du monogramme du peintre. — L'orthographe *Poerbusse*, que porte le marché original, ne serait-elle pas l'orthographe véritable du nom de ce peintre célèbre ?

UN

NOUVEAU DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE[1]

I.



Le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, dont M. Saglio publie le premier fascicule, n'est pas une entreprise ordinaire. L'ouvrage comptera plus de 3,000 pages, grand in-4°, sur deux colonnes. Il a fallu dix années de préparation avant d'offrir au lecteur cette première partie. Nous pouvons juger, d'après la livraison que nous avons sous les yeux, du plan adopté, de la méthode suivie, dire ce que sera l'œuvre entière. Un pareil livre n'existait pas en France; il n'existait pas davantage à l'étranger.

Le Manuel anglais d'Anthony Rich, traduit en français et en d'autres langues, est resté jusqu'à ce jour en possession de la faveur publique. Ce petit in-16 a rendu des services, il en rendra encore; mais s'il renferme beaucoup de notions utiles, il n'a aucune prétention à la science. Il a été rédigé par un amateur distingué fort au courant des antiquités de l'Italie, beaucoup moins curieux de celles de la Grèce, qu'il néglige presque entièrement. Les dessins y sont nombreux, mais peu variés; l'auteur les a choisis dans une collection restreinte, ce qui l'a forcé à trop de répétitions. Le dictionnaire de Theil ressemble à bien des égards à celui de Rich; celui de Smith, qui est plus étendu, reste encore trop sommaire[2]. La *Real Encyclopedie*, où il y a tant de bons articles, s'est privée du secours que donnent des gravures bien faites; il en est de même de l'excellent résumé d'Hermann pour la Grèce[3], de celui de Becker

1. *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, d'après les textes et les monuments contenant l'explication des termes qui se rapportent aux mœurs, aux institutions, à la religion, aux arts, aux sciences, au costume, au mobilier, à la guerre, à la marine, aux métiers, et en général à la vie publique et privée des anciens, ouvrage rédigé par une société d'écrivains spéciaux, sous la direction de MM. Ch. Daremberg et Edm. Saglio. — Paris, librairie Hachette. Fascicule I, 1873.

2. Greek and Roman Antiquities with 500 illustrations, ouvrage auquel il faut joindre le *Dictionnaire de Biographie et de Mythologie* (3 vol. 600 gravures) et le *Dictionnaire de Géographie*, 500 gravures.

3. Lehrbuch der Griechischen Antiquitäten, 3 vol. in-8°, Heidelberg.

et Marquardt pour Rome[1]. Les ouvrages de Krause[2] étudient des sujets particuliers, les vases, les pierres précieuses, la coiffure. Le *Chariclès* est une sorte de voyage du jeune Anacharsis où l'auteur a profité des progrès de la science, mais où nous avons quelque peine à nous orienter[3]. Tous les livres que nous pourrions rappeler provoquent de semblables objections. Il restait à faire une œuvre qui fût à la fois complète et sommaire; qui s'adressât aux artistes en même temps qu'aux érudits; qui tînt compte des textes et des monuments figurés; qui fût nécessaire aux savants et qui pût être utile aux simples lettrés, à tous ceux qui lisent les auteurs classiques, aux professeurs qui les expliquent, aux élèves qui essayent de les comprendre; une œuvre qui eût réponse à tout et qui restât d'un maniement commode. Tels étaient les termes du problème; et ceux-là seuls qui ont essayé de le résoudre savent quelle peine, quel dévouement demande un pareil travail.

Le nouveau dictionnaire est un livre de science. Les articles y sont assez développés pour que rien d'essentiel ne soit omis; toutes les assertions sont accompagnées de preuves; chaque phrase du texte est justifiée par de nombreux renvois; la bibliographie est riche et précise. Les auteurs ont tenu à citer sur chaque sujet les travaux qui ont une réelle importance. Le plan de l'ouvrage ne comporte pas évidemment de longues discussions contradictoires : ce qu'il faut donner au lecteur c'est l'état des questions, les opinions émises, les arguments par lesquels on les soutient. Cette nécessité a été bien comprise. Il est tel problème d'archéologie qui est exposé ici pour la première fois avec une netteté et une rigueur qui ont dû demander de grandes recherches, qui supposent un remarquable esprit d'analyse. La compétence des auteurs permettait seule de résumer avec cette sûreté des questions aussi souvent débattues et aussi complexes. Les architectes ont traité des monuments, les antiquaires des représentations figurées, les légistes du droit, les mythologues des dieux[4]. Quand on est un peu au courant de ces études, on reconnaît vite avec quel soin les directeurs de ce grand travail ont cherché à s'effacer pour mettre en vue les écrivains qu'ils s'associaient; et cependant quelle part est restée la leur! celle surtout de M. Saglio, qui depuis bien des années déjà supporte seul le poids de cette lourde entreprise : il a tout revu, tout relu, vérifié ces milliers de notes, refondu un grand nombre d'articles pour assurer l'unité de l'ouvrage, sans compter tous ceux qui sont restés son œuvre exclusive.

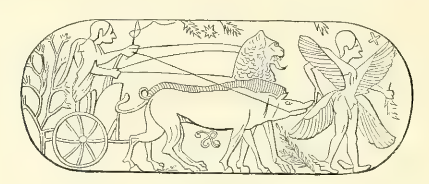
Les gravures sont empruntées à l'antiquité[5], ce qui dans un pareil travail est de rigueur. Aucune d'elles ne fait double emploi; on en compte plus de trois mille. Mais ce qui nous touche peut-être le plus, c'est le soin avec lequel M. Saglio a voulu reproduire des monuments qui ne sont connus que depuis peu, les œuvres découvertes hier. Il y a là un scrupule auquel tout antiquaire sera sensible, une preuve d'attention qui est une des meilleures garanties de la conscience avec laquelle le livre a été conduit.

1. Handbuch der Römischen Alterthümer. Leipzig, 4 vol. in-8°.
2. Krause, *Olympia*, 1838; *Gymnastik und Agonistik*, 1811; *Pyrgoteles ou les Pierres précieuses*, 1856; *Angeiologie*, 1854, *Plotina ou la Coiffure*, 1858.
3. Becker, 3 vol. in-8°. Leipzig, 1854.
4. MM. Baudry, de la Berge, Caillemer, P. Gide, Ed. Guillaume, Humbert, F. Lenormant, Masquelez, Morel, Robiou, de Ronchaud, Vinet, dont les noms reviennent le plus souvent dans ce premier fascicule.
5. Dessinées par M. P. Sellier, gravées par M. Ropine.

II.

Le plus sûr moyen de donner à ceux qui ne l'ont pas encore parcouru une idée des services que rendra ce dictionnaire est peut-être de rappeler rapidement quelques-uns des articles que le hasard alphabétique y a réunis. Aux premières pages nous trouvons une étude sur l'*abaque*. Non-seulement l'auteur explique fort bien les différents sens de ce mot, mais il expose les opinions auxquelles ont donné lieu les *abaques grecs à compter* avec une netteté qui frappera tous les antiquaires. Gerhard, Vincent, Letronne, M. Rangabé, beaucoup d'autres ont écrit de longs mémoires sur ce sujet. On ne peut dire avec plus de précision quel est le point du débat, mieux exposer les arguments, et, ce qui est plus méritoire, nous mettre plus sûrement à même de nous former une opinion. Quand j'ai dû récemment publier la précieuse table métrologique découverte dans ces dernières années à Naxos [1], j'ai pu en toute liberté renvoyer à l'article de M. Saglio, et je ne crois pas que la plus sévère critique ait trouvé ces renvois insuffisants.

Pour chaque divinité l'auteur rappelle les traditions mythologiques; il ne recherche



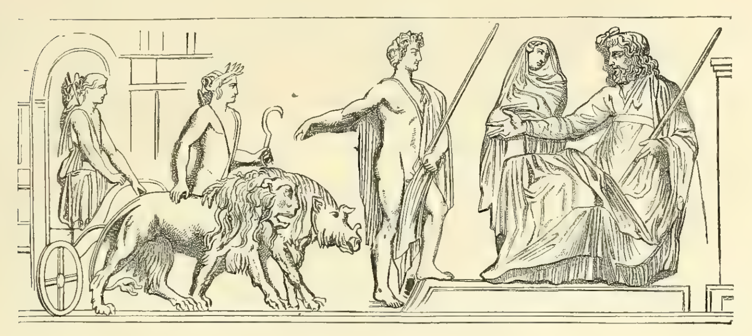
LE CHAR D'ADMÈTE.

pas, et avec grande raison, les origines lointaines; il dit ce que les Grecs pensaient des dieux, les légendes qui avaient cours; il donne ensuite les principales représentations que l'art avait adoptées, il signale les différences qu'offrent ces représentations, il en fait l'histoire. C'est ici surtout que les images, empruntées à l'époque grecque et aux âges suivants, quelquefois aux siècles qui ont précédé la grande efflorescence hellénique, sont à elles seules un enseignement. Trois gravures reproduisent le mythe d'Admète; l'une est prise d'une bague de travail oriental, l'autre d'un vase gréco-étrusque [2], la dernière est empruntée à un bas-relief romain. Ainsi d'un coup d'œil nous voyons trois styles, trois races, trois époques qui ont traité le même sujet, mais qui l'ont compris de manières différentes. Rien ne frappe plus l'esprit que ces sortes de comparaisons, rien ne l'instruit davantage. Il reconnaît sans effort le caractère de chaque temps, ce que chaque style a dû aux écoles qu'il a imitées, ce qu'a été cette imitation, ce qu'elle a laissé à la liberté propre des artistes, ce qu'elle lui a imposé par

1. *Mélanges archéologiques*, 2e série, Didier, 1873.

2. Les inscriptions sont étrusques, ce qui est si rare pour les vases, mais le travail est une imitation grecque.

la force de la tradition. Ces rapprochements sont un véritable cours de l'histoire de l'art, et les plus savantes dissertations ne valent pas la bonne fortune d'étudier par les yeux ces tableaux à la fois différents et semblables. Ce que nous remarquons pour Admète, le dictionnaire le fait pour Adonis, Æaque, Adraste, Achille. Quand les légendes sont



ADMÈTE RAMENANT SON CHAR A PÉLIAS.

étranges et semblent peu se prêter aux habitudes de l'art grec, tel que nous l'imaginons, trop simple semble-t-il pour admettre les détails qui s'éloignent des types ordinaires, trop humain et trop précis pour ne pas éviter les tableaux que le poëte peut décrire mais que la plastique ne reproduit pas, les gravures montrent l'infinie liberté



COMBAT D'HERCULE ET D'ACHÉLOÜS.

de cet art, la variété de ses conceptions, comment il luttait avec le bizarre et comment de cette lutte il sortait victorieux sans perdre aucune des qualités qui lui sont propres. Il n'est pas un artiste qui ne s'arrête au vase d'Achéloüs. Le dieu beaucoup plus grand que nature est un taureau à figure humaine; il lance par la bouche un véri-

table fleuve qui inonde le héros Hercule. Homère offre nombre d'images aussi étranges; Flaxmann s'est efforcé de les traduire par le dessin, mais Flaxmann est un moderne, les qualités qui lui manquent parfois dans ces sortes de sujets sont celles qui paraissent être les plus familières à l'artiste grec, tant il se joue des difficultés. Le tableau d'Achéloüs n'a rien qui prête à sourire, rien qui ne soit conforme aux belles traditions. La figure est grave, le regard tranquille; la barbe conviendrait à Neptune ou à Jupiter; le profil a la beauté classique, le fleuve s'écoule sans effort; aucun détail n'éveille une pensée vulgaire. Achéloüs est un dieu, le tableau tout entier est vraiment grec.

L'art antique, tant admiré, n'est pas toujours bien connu de ceux même qui lui rendent le culte le plus enthousiaste. Il semble qu'on s'en fasse une idée étroite que sa libre imagination n'eût point acceptée. La science élargit tous les jours ces formules rigoureusement circonscrites. Nous avons su depuis Winckelmann et depuis Gœthe, qui n'eussent point admis cette nouveauté, que les Grecs peignaient leurs temples, ces beaux édifices doriques auxquels nombre de nos contemporains ne peuvent encore se résoudre à enlever la blancheur et l'éclat du marbre; nous savons qu'ils peignaient aussi les statues, bien plus, qu'ils achevaient par la couleur les figures sculptées en relief, au mépris de la loi qui défend de mêler les genres; les fouilles ont fait retrouver des comptes officiels qui nous disent les prix des bijoux, des bracelets, des diadèmes, des robes brodées dont les républiques couvraient officiellement les statues, par ordre du sénat et du peuple. Nous sommes loin de la parfaite simplicité de l'art classique. M. Saglio reproduit un de ces dieux ainsi habillé, c'est un Bacchus populaire, peut-être une divinité rustique, mais les compagnies et les confréries dionysiaques n'avaient pas le privilége de ces sortes de représentations. Nous le savons par des témoignages formels. On oublie trop que l'art grec a eu le bonheur de naître sur les limites de l'Orient et de l'Occident, dans un pays où le soleil



STATUE ACROLITHE.

donne aux couleurs un charme infini, fond les nuances trop vives, atténue les contrastes qui sous notre ciel seraient choquants. On oublie que ce peuple passionné pour la proportion et pour l'harmonie devait avoir aussi le goût de l'éclat, qu'il aimait les feux de l'or étincelant, qu'habitué à voir tous les jours dans les variétés par lesquelles passait le ciel des contrastes de couleurs inconnues à nos climats, dans le paysage qui l'entourait les teintes les plus brillantes, il dut chercher dans l'art, même dans la plastique, l'alliance de la forme et de ces couleurs, transportant dans ses créations humaines les harmonies dont la nature lui offrait d'admirables exemples. Ce n'est pas qu'il faille lui enlever aucune des qualités que lui ont données les anciennes écoles; mais à ces dons de génie il en joignait d'autres, aussi parfait qu'on l'a cru



GÉNIE DES LUTTES.

depuis la Renaissance, plus riche, plus varié, plus jeune, plus libre qu'aucun de nous ne l'a jamais imaginé.

Le génie des combats de coqs que cite M. Saglio, pour montrer par une image comment les Grecs personnifiaient la lutte, *l'agôn,* tous ces exercices qui tenaient une si grande place dans leur vie, est une des belles œuvres du temps d'Alexandre; ce monument est précieux pour l'antiquaire : il résout enfin un problème discuté depuis longtemps, celui de savoir si les miroirs étrusques ont pu être imités des modèles grecs, comme Gerhard le croyait sans preuve certaine, tandis que les nouvelles découvertes (1868-1871) ont mis le fait hors de doute; il n'intéressera pas moins ceux qui cherchent à préciser les lois du symbolisme antique. Le génie grec personnifiait les passions, les désirs; les nuances mêmes du sentiment, les qualités et les attributs devenaient pour lui des êtres vivants; jamais, à aucune époque, la métaphore ne se

changea plus facilement en héros, en déesse, en génie; mais les beaux siècles se bornaient à saisir entre l'idée et la forme dans laquelle ils s'incarnaient un rapport général, sans tomber jamais dans ces abus de l'allégorie, où, à force de précision, on oublie l'art pour ne plus parler qu'à l'esprit. Le nombre de ces génies ne se comptait plus. Ils décorent une foule de monuments, ils sont ailés en souvenir de l'Orient et parce que la Grèce religieuse n'oublia jamais ses lointaines origines, mais surtout parce que la rapidité du sentiment et de la pensée appelle ces attributs; les ailes conviennent à des êtres dont le propre est de paraître et de disparaître, choses légères, voltigeantes entre toutes, créations qui peuplent le monde des esprits. La grâce est le plus constant de leurs attributs; l'artiste leur donne les traits de la femme ou ceux de l'homme, incertain, hésitant, tant les caractères du désir sont vagues et mobiles, tant il tient à la fois des deux natures, né souvent de l'action même que ces deux formes de l'humanité exercent l'une sur l'autre. Ce sont les génies personnification des mouvements de l'âme qui ont été le type de tous les autres, ce sont leurs traits que nous retrouvons toujours, comme on les voit ici dans cet éphèbe androgyne qui personnifie les combats de coqs.

A côté de ces articles qui pénètrent au fond même de l'esprit antique, beaucoup d'autres, sans toucher à d'aussi importantes questions, n'ont pas un moindre intérêt. Lisez les pages consacrées aux *Acropoles;* nous avons rencontré ce mot vingt fois,





L'ACROPOLE SUR DES MONNAIES D'ATHÈNES.

mais combien peu d'entre nous savent exactement ce qu'étaient ces citadelles, lieux de défense qui ont subi les siéges les plus longs, véritables musées où tous les trésors de la sculpture et de la peinture étaient pieusement conservés, enceintes religieuses où on adorait les divinités les plus respectées, celles qui étaient les éponymes de la ville, parfois, tant les lignes des rochers sont régulières sous ce ciel, tant ces collines ont de belles formes géométriques, magnifiques autels qu'on voit de loin s'élevant au-dessus de la cité qu'elles protégent, sanctuaires sacrés entre tous de la patrie, de la religion et de l'art. Je ne puis que citer en passant l'étude sur les places publiques (l'*agora* des Grecs), les articles relatifs aux costumes, au mobilier, aux armes, à l'architecture militaire; c'est l'antiquité telle qu'elle s'est peinte elle-même qui est reproduite ici, et en même temps les juristes et les historiens ont traité excellemment des institutions, qui sont peu connues et dont il est si utile de comprendre l'esprit, si on veut arriver à la complète intelligence des mœurs et du génie d'un peuple.

On ne peut commencer un si vaste ouvrage si on n'est résolu d'avance à prendre son parti d'un certain nombre d'imperfections de détail; elles sont inévitables dans tout travail savant et surtout dans un dictionnaire. Quelques omissions, quelques articles moins étudiés que les autres resteront toujours la condition naturelle d'un pareil livre. Ce qui arrive le plus souvent, c'est que le lecteur instruit va d'abord aux très-rares

études qu'il connaît en particulier. Il serait peu convenable de sa part d'oublier les grands services que lui rendent les auteurs sur ce qu'il sait mal ou ne sait pas, pour s'arrêter aux fautes de détail, du reste ici tout à fait secondaires et peu nombreuses, qu'il a reconnues avec une particulière compétence; ce sont seulement les remarques générales, celles qui intéressent la composition même du livre, sur lesquelles il est utile d'insister. Sur ces questions, du reste, nous sommes d'accord avec M. Saglio; les articles signés de lui nous le prouvent; nous ne faisons que répéter à ses collaborateurs ce qu'il leur a dit.

Dans un livre d'archéologie, les monuments doivent toujours être à la place d'honneur; les textes sont importants, mais les images des objets leur donnent seuls tout leur prix. L'archéologie est proprement l'étude des œuvres *matérielles* que l'antiquité nous a laissées. C'est ce qui a été oublié par quelques-uns des auteurs; ils connaissent mieux les livres que les musées. Pour citer des exemples, à l'article *agoranome,* l'antiquaire demande qu'on lui rappelle les poids, les mesures de capacité, les amphores, les tuiles qui portent les marques de ces magistrats. Si nous lisons la dissertation sur l'*æs* des anciens, nous voulons des détails sur les armes découvertes en Grèce et recueillies dans les grandes collections, en particulier à Londres, à Copenhague, à Athènes; l'article sera étudié surtout par les antiquaires du Nord, par ceux qui cherchent à expliquer comment s'est faite la transmission des métaux d'Orient en Occident; ils ne trouveront pas ici de réponse suffisante aux questions de *fait* et de *technique* qui les intéressent. A propos d'Esculape, il n'est pas un archéologue qui ne veuille savoir l'opinion du dictionnaire sur les bas-reliefs où ce dieu figure assis avec la déesse Hygie. Cette classe de représentations, qui offre de frappantes ressemblances avec celles de Sérapis et d'Isis à table, a donné lieu à de longs débats. Nous souhaiterions que l'auteur l'eût étudiée, qu'il l'eût fait connaître par la gravure.

Je crois aussi que plusieurs des écrivains qui ont collaboré à ce recueil connaissent beaucoup mieux Rome que la Grèce. Rien n'est plus naturel; cependant cette préférence pour l'antiquité latine n'est pas sans danger. Comparez l'article *Agoranome* au plus court de ceux qui sont relatifs à des magistrats romains; pour le premier, il est évident que l'auteur est incertain, que le sujet est neuf pour lui; pour les autres, il a des connaissances sûres, abondantes, réfléchies. La ligue achéenne et d'autres institutions grecques sont étudiées trop rapidement. Ici, il faut consulter les inscriptions, le grand recueil de Bœckh, que réédite à nouveau l'Académie de Berlin; celui de Le Bas, continué par MM. Waddington et Foucart; les textes épigraphiques ont renouvelé l'histoire érudite de la Grèce. Enfin un dernier conseil que nous devons à des savants aussi consciencieux est de les prier de croire qu'en archéologie la numismatique a la plus grande importance; elle donne la succession des types, des styles; elle permet d'en suivre les transformations de siècle en siècle, grâce aux monuments datés; pour l'attribution des sujets aux pays qui les ont préférés, elle offre des secours qu'aucune autre partie de la science ne donne aussi riches, aussi variés, aussi utiles. Quiconque s'occupe de l'antiquité grecque doit attacher aux médailles une valeur de premier ordre; il est à souhaiter que tous les articles sur les représentations figurées témoignent de la parfaite connaissance des monnaies grecques.

Il suffit de dire les sujets que traite ce dictionnaire pour montrer de quel prix il doit être pour les artistes; ils ne sauraient s'en passer; il leur explique et leur raconte l'antiquité, il leur montre tous les types consacrés par l'art, il leur en fait l'histoire; il leur permet d'étudier également dans le détail le mobilier, le costume, les attributs

qu'ils sont obligés de connaître. Quiconque cherche dans les livres la pensée antique ne peut se refuser un si facile moyen de connaître les formes matérielles par lesquelles ce génie s'est traduit. Ce sont là les grands services que rendra ce livre, sans compter que les érudits de profession seront heureux de recourir à toutes ces informations précises qui les aideront singulièrement dans leurs études sur des sujets neufs, sur de nouvelles découvertes. Mais il me semble que cette grande entreprise aura un autre résultat plus général et d'une plus haute portée. On verra par ce livre ce qu'est l'archéologie, combien cette science à bien des égards est exacte, combien elle doit intéresser l'historien, le philosophe, parce qu'elle met sans cesse sous nos yeux le génie de l'antiquité incarné dans des formes qui parlent aux yeux plus encore qu'à la raison et qu'elle est une des voies les plus sûres pour arriver à l'intelligence de ce qu'a été la race hellénique. Ces études n'ont pas encore de place dans notre enseignement classique, au contraire de ce qui se fait en d'autres pays. Si l'archéologie est traitée avec si peu de faveur, c'est qu'elle n'est pas connue. Ce bel ouvrage la rendra familière à beaucoup de bons esprits; il la montrera sous son meilleur jour; il nous aidera à gagner sa cause auprès du public et des humanistes.

DUMONT.



CORRESPONDANCE

A Monsieur le Rédacteur en chef de la Gazette des Beaux-Arts.

Mon cher ami,


uand vous avez appris que l'exposition rétrospective ouverte à Bruxelles par la *Société néerlandaise de bienfaisance* venait de s'enrichir de plusieurs tableaux appartenant à M. le vicomte Bernard du Bus de Gysignies, dont la riche collection, d'un accès assez difficile, a été formée exclusivement par le connaisseur le plus compétent, — j'ai nommé M. Étienne Le Roy, — vous avez tenu à ce que la *Gazette* s'occupât à nouveau de cette si intéressante exhibition, et, ne pouvant quitter Paris, vous m'avez prié de faire le voyage et de vous remplacer. Lors de votre séjour en Belgique, vous aviez entendu dire qu'un remaniement avec épuration était prochain, et vous vous étiez empressé de mettre une forte sourdine à la clef de vos critiques, vous faisant la douce illusion que l'on comprendrait à demi-mot vos conseils et que l'on tiendrait à les mettre à profit. En âme charitable, je m'empresse de vous détromper. Il y avait de l'ivraie lors de votre venue, il y en a un peu plus aujourd'hui, voilà l'exacte vérité; et dans l'intérêt même des expositions rétrospectives, l'un des plus utiles enseignements que je sache, je suis d'avis qu'il faut parler de celle-ci en toute franchise.

Il est impossible de déployer plus de zèle qu'on ne l'a fait dans l'intérêt des infortunes que secourt en Belgique la *Société néerlandaise;* la légation des Pays-Bas a fait plus que patronner l'entreprise, elle s'est mise en quatre, et le ministre, M. de Lansberge, n'a eu littéralement ni trêve ni repos pour assurer le succès financier qui est très-réel. J'ai été heureux de constater qu'il n'y a qu'une voix pour rendre justice à tant de dévouement; mais au point de vue artistique on est loin, très-loin d'être aussi unanime, et l'on a parfaitement raison.

En effet, une seconde exposition rétrospective organisée dans de semblables conditions refroidirait beaucoup, et pour longtemps, à l'endroit de ce genre d'exhibitions; leur grande utilité, leur influence considérable, résident uniquement dans le choix rigoureux des œuvres qui y sont admises. Songer à ne réunir que des chefs-d'œuvre serait absurde; mais n'admettre que des œuvres de belle qualité, d'une authenticité et d'une pureté indiscutables, voilà ce qui est de première nécessité, sinon d'un côté vous

vous exposez à éloigner les gens de goût et à les détourner de vous confier les toiles remarquables qu'ils peuvent posséder, et de l'autre, au lieu de contribuer à instruire les visiteurs ignorants, vous les induisez en erreur et leur faussez un peu plus le jugement en les habituant à prendre un pseudo Frans Hals sorti des manufactures de Londres pour une peinture originale de l'illustre maître de Harlem, ou un Van der Neer fabriqué à Borgerhout pour une toile authentique du plus célèbre traducteur de la nuit.

La critique, à son tour, a grand tort de se croire obligée ou de s'abstenir, ou de se montrer complaisante, pour ne pas dire plus, sous prétexte qu'il s'agit d'une œuvre de bienfaisance. M'est avis que la critique doit entendre sa mission d'une manière plus élevée et que le moins que l'Art ait à attendre d'elle, c'est de ne pas aider par son mutisme à la mise en circulation de tableaux apocryphes, car c'est se rendre involontairement complice des fraudes de ceux qui ne voient, hélas! dans la peinture qu'un sujet à maquignonnage.

Cela dit, voyons sincèrement ce qu'est l'exposition rétrospective de Bruxelles.

Le roi a gracieusement prêté quatre tableaux de sa galerie, et ces tableaux sont de toute beauté; l'envoi de pareils chefs-d'œuvre indiquait éloquemment la vraie voie à suivre, celle dont les organisateurs n'auraient jamais dû s'écarter. Je sais parfaitement que leur position, leurs relations de société rendaient très-difficiles certains refus; il est des influences mondaines auxquelles il est moins qu'aisé de se soustraire, surtout quand leur action s'exerce sous les dehors de la charité; aussi eût-il fallu, dès le début, choisir quelqu'un d'étranger et de tout à fait indépendant, dont la mission eût consisté à être inaccessible aux instances des petites vanités qui tenaient à figurer au catalogue en grande compagnie, et à n'admettre que des œuvres qui eussent réellement fait honneur à l'exposition et constitué un précieux sujet d'étude.

L'Ami commun et *les Petits joueurs* sont ces deux bijoux de Frans Hals qui ont fait partie de la collection du greffier Fagel, de La Haye; les deux têtes de lions de Rubens (n° 903 du *Catalogue raisonné* de Smith) ont été gravées par Bloteling, furent exposées en 1822 à la *British Institution* et firent partie de la galerie du duc de Bedford, vendue en 1827; Léopold Ier, alors prince de Saxe-Cobourg, les acquit moyennant 2,100 francs; aujourd'hui, à cinquante mille, ce serait un bon marché. Et l'Hobbema! cette merveille de qualité et de conservation qui était l'honneur de la collection du baron de Mecklenbourg, si riche en merveilles, je crois que le feu roi l'a payée 20,000 francs; elle atteindrait certes maintenant plus de sept fois ce prix en vente publique [1].

Continuons la partie la plus agréable de notre tâche; indiquons d'abord les collectionneurs qui ont envoyé des œuvres indiscutables : ceux qui font le pèlerinage artistique de la Belgique et de la Hollande sauront où ils peuvent s'adresser sans crainte aucune de déception.

Le comte de Flandre, frère du roi : quatre Brueghel de Velours avec figures de Van Balen; ils représentent *les Quatre Éléments.*

Mme la comtesse Amédée de Beauffort, née comtesse de Roose de Baisy : le portrait d'un de ses ancêtres, *le Président Roose,* par Antoine Van Dyck, l'unique Van Dyck authentique de l'exposition; le même *Président Roose dans sa galerie de tableaux,* superbe toile de Gonzalès Coques et de Willem Van Ehrenberg, le fameux peintre

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. VII, pages 535, 538 et 542.



Francesco de Herrera le vieux, pinx. Léopold Flameng, sc.

L'ENFANT À LA GUITARE.

Gazette des Beaux Arts Imp. A. Beillet, Paris.

d'architecture; et trois panneaux de Rubens, trois puissantes études pour les têtes des Mages du célèbre tableau du Musée d'Anvers [1].

M. le vicomte B. du Bus de Gysignies, l'amateur passionné qui vit entouré des pages les plus exquises des maîtres qui lui sont chers, a un respect profond de l'Art et croirait insulter à ces précieux tableaux, nobles compagnons de son existence, s'il se livrait à leur sujet à des altérations d'authenticité ou à ces procédés de spéculateurs sans vergogne devant lesquels ne reculent pas quelques soi-disant amateurs; ce n'est pas lui qui se serait jamais avisé de s'installer presque en permanence devant ses tableaux, comme on l'a vu à cette exposition, et d'en faire à tout venant le boniment avec commentaires charitables au détriment des autres exposants. Aussi modeste que loyal et respectueux vis-à-vis des maîtres qu'il collectionne, M. du Bus rougirait, par exemple, de se livrer à la fabrication des Rubens; et cependant, parmi les visiteurs, qui se serait récrié en voyant cataloguée sous le nom de Rubens cette délicieuse *Sainte Famille* (n° 348) que le propriétaire s'est borné à donner à un *Inconnu?* On ne peut qu'applaudir à sa décision; c'est ainsi que tout galant homme qui s'honore du titre de collectionneur doit toujours agir. Ce charmant panneau, de 25 centimètres de haut sur 22 de large, n'est en effet point de Rubens, mais il est si remarquable qu'à bien des égards il ne serait pas renié par le maître.

Le superbe contingent de M. le vicomte de Gysignies comprend en outre : l'Adriaan Van de Velde de la collection Van Saceghem, — *les Patineurs;* — ces cinq portraits connus sous le titre des *Cinq Sens,* dans lesquels Gonzalès Coques a uni tant d'esprit à toutes les délicatesses de son pinceau; — de la collection de lord Wellesley, comte de Mornington, le *Combat naval de Solebay,* un Willem Van de Velde très-mouvementé; — de la collection Van Saceghem, trois autres perles de la plus belle eau : *le Fumeur,* un Teniers de cinq figures; *Embouchure de rivière en Hollande,* petit Van Goyen d'une qualité étourdissante, le plus remarquable qui existe dans ces proportions; l'exécution est exceptionnelle, c'est une peinture très-grasse avec un ciel prodigieux qui roule de grands nuages magistralement modelés; et puis un *Intérieur d'église* d'Aalbert Cuyp, le dessus du dessus du panier, et rarissime, qui plus est; c'est le n° 212 de Smith, qui ne donne que trois intérieurs d'église à Cuyp; — enfin un *Paysage* du meilleur faire d'un très-grand artiste, Cornelis Huysmans, qui n'est pas encore coté comme il mérite de l'être; son heure viendra comme elle est enfin venue pour Jan Van Goyen.

M. Arthur Stevens : un Quentin Massys aussi beau que précieux, *le Christ couronné d'épines;* c'est d'une extrême perfection et d'une conservation qui ne laisse rien à désirer; il suffit de voir cet admirable Christ aux traits baignés de larmes de sang pour savoir ce qu'il faut croire du n° 86, — *Sainte Élisabeth de Portugal,* — audacieusement donné à Massys.

M. le comte Ludovic de Robiano : un *Intérieur d'église* d'Emmanuel de Witte, animé de nombreuses et charmantes figures, et *la Correspondance* de Van der Meer de Delft, tous deux de première qualité et d'une pureté absolue; de plus, un fort remarquable *Portrait d'homme costumé à la façon du* XVIe *siècle,* que le comte s'est refusé à baptiser aventureusement et que je crois être français; c'est à étudier.

M. le prince Paul Galitzin : le plantureux et brillant *Portrait de Catharina Van Noort,* la femme de Jordaens, peinte *con amore* par son mari; — un Ribera daté

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. VII, p. 536.

de 1649 ; c'est un *Saint François*, et c'est hors ligne comme exécution ; — et un Govert Flinck, *Portrait d'homme* dont j'ai entendu discuter l'attribution; c'est possible, mais ce qui est indiscutable, c'est le mérite tout à fait supérieur de cette toile éminemment distinguée.

M. Michot : *le Moulin*, de Jacob Van Ruysdael ; il provient de la collection Paul Périer, est très-vrai et en fort bon état, mais c'est un Ruysdael un peu sourd.

M. le comte Bloudoff, ministre de Russie : un Philip Wouwerman, daté de 1668 et traité avec une largeur surprenante, *l'Étalon*, que M. Gustave Greux a si habilement gravé pour la *Gazette* [1]; — deux paysages de Philip de Koninck qui caractérisent bien les différentes manières du maître ; le moins grand est d'une finesse réellement exceptionnelle et lumineux au possible ; — une *Guirlande de fleurs* du jésuite d'Anvers; il n'existe point de Daniel Zegers plus accompli, les roses sont la fraîcheur même, leur éclat lutte avec la nature ; — une *Nature morte*, donnée à Velasquez et tout à fait digne de lui, on ne peint pas mieux ; c'est en tout cas d'un artiste hors pair et espagnol sans conteste ; — du rarissime Pieter Potter, *un Loup*, de grandeur naturelle, toile magistrale et que j'ai l'irrévérence de préférer de beaucoup aux tableaux grandeur nature du fils, si célèbre que soit Paulus Potter ; une bonne *Marine* de Ludolf Backhuizen, et *le Départ* de Jan Baptista Weenix.

M. Albert Picard : deux des joyaux les plus précieux du riche écrin de ce séducteur si artiste qui a nom Guardi ; — un Quiryn van Brekelenkamp capital, un Brekelenkamp sans rival, *les Couturières*, qui ont fait partie du cabinet Van de Wynpersse ; — *Conway Castle* par une nuit d'été, un Richard Wilson excellent; — l'*Arrivée de la marée*, un Salomon Van Ruysdael, tenu dans une gamme d'un gris argentin de l'effet le plus piquant, c'est d'une délicatesse infinie ; — et *le Concert champêtre* de Claude Gillot, le maître de Watteau, délicieux trumeau d'un sentiment bien décoratif, qu'un ignorant qui pose en connaisseur impeccable avait, lors du placement, bel et bien pris pour un Watteau.

M. Jules Delebecque : *le Rendez-vous de chasse* de Johannes Lingelbach, toile importante qui me paraît avoir de grandes affinités avec Jacob Esselens, l'un des meilleurs élèves de Rembrandt ; ce serait dans ce cas un magnifique Esselens ; — et *une Flotte en pleine mer*, de Backhuizen, que l'on ne rencontre guère d'une telle finesse ; c'est vraiment une œuvre de choix.

Smith décrit, tome V, page 139, n° 49, une *Danse de paysans*, de Paulus Potter. « This highly finished picture, dit-il, is dated 1649. » Il s'agit du célèbre tableau des collections Lormier, Helsleuter, William Smith, Lapeyrière et Pellapra, qui n'a jamais été touché, pas même déroulé ; il est exactement dans l'état où il a quitté le chevalet du maître. Le prince Eug. de Caraman-Chimay, qui en est aujourd'hui l'heureux possesseur, ne se doutait pas, en consentant à l'envoyer à l'exposition de la Société néerlandaise, qu'un Hollandais ou un ex-Hollandais n'aurait rien de plus pressé que de proclamer repeint ce panneau de Potter; il est vrai qu'à cette calomnie il a été immédiatement répliqué par une verte et publique leçon que s'est chargé d'infliger un connaisseur dont les jugements font loi. Le plus étrange de l'affaire, c'est qu'un citoyen des Pays-Bas ait pu oublier un seul instant que les plus vulgaires convenances interdisaient à lui seul toute critique des œuvres prêtées pour aider à secourir ses compatriotes malheureux, et, à plus forte raison, toute assertion mensongère.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VII, page 540.



Pieter Potter, pinx. Gustave Greux, sc.

UN LOUP.

Cabinet de M. le Comte Bloudoff.

Gazette des Beaux-Arts Fçois Liénard, Imp. Paris

M. J. Savile Lumley, ministre d'Angleterre : une *Nature morte*, signée « Jan Van de Velde, fecit 1656, » un des meilleurs spécimens de ce maître, *un Étang bordé d'arbres*, un petit Old Crome qui est un grand tableau, un vrai régal de raffiné; et *la Flagellation*, très-belle toile, de vastes proportions, qu'un juge très-compétent, Stirling, n'hésite pas à donner à Velasquez.

M. le baron Van de Wœstyne d'Herzeele : *un Concert de village* de Teniers, un *Paysage* de Berchem et des *Fleurs et insectes*, un Rachel Ruysch d'un ton très-puissant et très-harmonieux.

M. le comte C. Du Chastel a un contingent très-nombreux; c'est moins une collection de tableaux qu'une intéressante réunion de tableautins, mais ils ont le mérite de n'être point baptisés pour la plus grande satisfaction de la vanité de leur propriétaire et l'ébahissement des gobe-mouches; ils sont honnêtement ce qu'ils s'annoncent être, et il en est plus d'un qui font vraiment plaisir à étudier. Impossible de tout citer; je me bornerai à mentionner *la Ferme*, de Jacob Van Ruysdael; c'est très-heureux comme sujet et comme exécution; le panneau a anciennement été agrandi; — un *Intérieur de cuisine* de De Pape; — un *Officier qui bourre une pipe*, par Arie De Vois; — *Paysage* d'Adam Pynacker; — des *Animaux au repos*, un bon Soolmaker; — un beau Van Goyen que dépare malheureusement un repeint par trop visible, à gauche, à l'endroit où le panneau a été brisé; — deux Aalbert Cuyp de la collection De Kat de Dordrecht, peintures distinguées qui représentent un jeune garçon et une jeune fille, l'un tenant une oie, l'autre un coq; — et un fort joli Salomon Van Ruysdael, *la Rivière*.

M. Paul Tesse, un des plus fins connaisseurs de Paris : un Hoppner grand comme la main, *Portrait de jeune garçon*, bouquet de tons des plus délicats; — un *Paysage* de Teniers, les *Environs de Dordrecht* de Van Goyen, *une Fête* de Dirk Hals, des *Poissons* d'Izaak Van Duynen et une *Vanitas* de Willem De Keyser, tous morceaux de choix. Le De Keyser est très-précieux, maître rare, coloriste très-franc.

M. le comte de l'Espine : *les Deux Sœurs* de Boilly, des *Roses* de Van Dael, un *Intérieur d'atelier* de Fragonard et des *Oiseaux morts* de Spey, tout cela en excellente qualité; le Frago est un morceau de gourmet, de l'esprit à pleines mains et une exécution étincelante de verve; quant au ton, il est adorable; c'est de la peinture enveloppée et très-savante sous ses libres allures.

M. Charles Pillet : son Frans Hals, — *le Bourgmestre de Haarlem*, — qui crie par-dessus les toits ce que sont les autres tableaux donnés au grand Hals, ceux du roi et la *Hille Bobbe* de M. Suermondt exceptés bien entendu; — *Delft après l'explosion de la poudrière*, par Egbert Van der Poel, un de ces petits maîtres trop longtemps dédaignés et qui montent chaque jour dans l'estime des connaisseurs et à la Bourse de l'hôtel Drouot; c'est plein de mouvement; c'est pris sur le vif; chaque coup de pinceau révèle l'exécution d'après nature; — puis deux Van Goyen sur panneau de forme ronde, *la Pêcherie* et *la Halle*. J'ai entendu discuter leurs mérites divers, j'ai vu hésiter entre les deux tableaux; selon moi toute hésitation est impossible; ils sont fort beaux l'un et l'autre, mais *la Halle* est quelque chose de plus encore, c'est merveilleux.

M. le baron de Meyendorf : un Melchior de Hondecoeter et un *Portrait d'homme* catalogué sous le nom de Bartholomeus Van der Helst; il est très-remarquable ce portrait, et d'une énergie de rendu qui me le fait croire d'un maître supérieur à Van der Helst à qui pareille fermeté n'est point familière.

Plusieurs amateurs ont tenu à faire le bien en gardant l'anonyme, et leurs contributions ne sont certes pas les moins brillantes; déjà, mon cher ami, vous avez soulevé pour l'un d'eux le voile derrière lequel il se cache ; vous avez si bien décrit[1] le superbe Willem Van de Velde de M. le baron Edmond de Rothschild que je ne saurais rien ajouter à votre excellente appréciation. Moi aussi je suis parvenu à découvrir le nom d'un des exposants anonymes; c'est du principal collectionneur américain de tableaux anciens qu'il s'agit, de M. Blodgett, qui possède une galerie à faire envie à plus d'un riche amateur de l'ancien monde. Envoi considérable et supérieurement choisi : *le Moerdyck* de Salomon Van Ruysdael, de la collection Delahante ; — des *Fleurs* de Juan de Arellano, c'est brossé avec la vaillance d'un peintre d'histoire, d'une pâte grasse et d'une coloration robuste, excellent morceau de peinture ; — *le Maréchal-ferrant* de Philip Wouwerman, de beaucoup le meilleur Wouwerman de l'exposition ; je classe à part le Philip du ministre de Russie, c'est en effet bien plus une superbe étude qu'un tableau ; — *le Sacrifice d'Abraham*, un petit Poelenburg très-fin ; —des *Fruits* signés « Jacob Walscappel 1675 », artiste très-supérieur aux De Heem par l'exécution; il est bien plus peintre ; ses *Fruits* sont un régal des plus délicats ; — Un *Intérieur de cabaret* de Cornelis Dusart; toute première qualité du maître qui n'a jamais autant approché d'Adriaan van Ostade ; — il provient de la galerie Souwarow ; — le *Portrait de Goya* par lui-même enlevé avec un brio inouï; cela a le diable au corps, c'est exubérant de vie et « fait à souhait pour le plaisir des yeux » ; — *un Quai à Amsterdam* est sans aucun doute une des productions le plus justement renommées d'Adriaan Van de Velde, qui a mis tout son talent dans le bœuf, le chien et les figures du premier plan, ainsi que dans les élégantes figurines de l'arrière-plan[2]; la vue d'Amsterdam est due à la collaboration de Jan Van der Heyden, ce qui augmente singulièrement la valeur considérable de ce petit panneau; Van der Heyden s'est, dans cette occasion, approprié la largeur de touche d'Adriaan; il est impossible d'imaginer une fusion plus complète de leurs deux talents; — *l'Artiste dessinant d'après nature*, voilà un Aalbert Cuyp qui est la perfection même. La plaine de Harlem légèrement indiquée; l'horizon à perte de vue; au premier plan Cuyp, vu de dos assis sur un tertre, est occupé à dessiner; derrière lui son compagnon debout tient leurs deux chevaux par la bride ; c'est tout. Il n'en faut pas davantage à Cuyp, ce peintre de la lumière, pour créer un de ses immortels chefs-d'œuvre [3].

Ce qui reste au compte des anonymes est fort nombreux et de premier ordre : *le Concert de famille*[4], ce magistral Jan Steen que M. Léopold Flameng a si heureusement interprété, « a beautiful and most masterly production of art », comme le dit Smith[5]; — l'œuvre capitale de Lieve Verschuur, — *la Meuse devant Dordrecht*, — qui était l'une des principales attractions du cabinet du baron de Mecklenbourg; c'est blond comme un Cuyp, très-fin, très-distingué, très-lumineux, œuvre complète et où l'on ne trouve qu'à louer; — *le Château*, de Jacob Van Ruysdael, qui n'est nullement *le Château de Bentheim*, comme le dit le catalogue, *le Château*, autre succès

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VII, page 512.
2. Smith, *Catalogue raisonné*, tome V, page 205, n° 105. Ce tableau a fait partie de la collection Otto W. J. Berg vendue à Amsterdam en 1825.
3. Smith, *Supplément*, page 655, n° 18; collection de Lord Granville.
4. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VII, page 538.
5. Smith, tome IV, page 59, n° 176; autrefois dans la collection de Sir Charles Bagot, Bart.



Lieve Verschuur, pinx. Gustave Greux, sc.

LA MEUSE À DORDRECHT.

Gazette des Beaux-Arts. Fçois Liénard, Imp. Paris

éclatant de M. Léopold Flameng[1], qui ne se montre pas moins fidèle traducteur de *l'Enfant à la guitare,* cette étourdissante fantaisie d'artiste du vieux Francesco de Herrera; je sais qu'on lui conteste, au profit de Goya, ce bébé si tempêtueusement enlevé à la pointe du pinceau, mais je tiens pour le maître de Velasquez dont le peintre de *la Jeune Fille à la rose*[2] a fort bien pu s'inspirer pour représenter un enfant dans une attitude analogue; je cherche en vain Goya dans *l'Enfant à la guitare; — l'Entrée d'un château fort,* panneau important de Jan Van der Heyden qu'Adriaan Van de Velde a étoffé de divers groupes de son meilleur faire; — une vaste *Nature morte* de Cornelis De Heem, d'un aspect très-décoratif et dont je me laisserais aller à faire l'éloge mérité si je ne l'oubliais forcément, captivé par un chef-d'œuvre *di primo cartello* dans son genre, — *le Dessert,* un Abraham Van Beyeren d'où le Raphael des poissons, comme l'appelait M. Ingres, a exclu ses modèles favoris; le fils de Louis XIV et de Mme de Montespan, le comte de Toulouse, grand amiral de France, était homme de goût, lui qui avait décoré la salle à manger de son château de Châteauneuf de cette toile magistrale que n'a surpassée aucun peintre de *Nature morte*; il y a là entre autres un vase en argent qui est le nec plus ultra de l'habileté; et comme tous ces gens-là savaient peindre! c'est toujours large, gras, enveloppé, c'est toujours de la grande peinture. Quelle différence avec les trompe-l'œil secs, cassants, métalliques ou marmoréens qui ont fait de nos jours une réputation à M. Blaise Desgoffe!

Il n'y a aujourd'hui que M. Philippe Rousseau qui sache peindre la *Nature morte* de manière à mériter de prendre rang à côté des vieux maîtres; *l'Office,* appartenant à Mme la baronne Nathaniel de Rothschild, était le meilleur morceau de peinture du dernier Salon. Il y a bien aussi M. Vollon, mais ce coloriste puissant est loin de posséder le savoir des anciens: que ne sait-il établir un tableau comme eux, qui ne se contentaient jamais des bonheurs de la brosse! ils commençaient par composer et dessiner avec une science profonde avant de peindre, et jamais ils ne s'en rapportaient aux hasards heureux du pinceau.

Revenons aux envois des exposants anonymes : *un Cabinet d'amateur,* grand panneau très-curieux, très-amusant, donné à Sébastien Vrancx, à François Pourbus le jeune et à Johan Brueghel de Velours. C'est possible, mais avant de me prononcer sur cette triple collaboration, je voudrais étudier de près le monogramme fort compliqué que j'ai aperçu au milieu de la croisée de gauche; œuvre fort intéressante en tout cas; — un joli Dirk Van Deelen, — *la Partie de cartes,* — avec figures de Palamèdes; — le très-important et très-remarquable Jean Le Ducq, — *le Partage du butin,* — qui provient de la galerie du duc de Morny; — *le Peseur d'or* ou *l'Usurier*[3], signé et daté de 1654, un Metsu capital qui a appartenu à M. Étienne Le Roy, — c'est la meilleure de toutes les recommandations, — et dont M. Léopold Flameng vient aussi de faire une gravure qui comptera parmi les planches les plus brillantes du reproducteur aussi habile qu'audacieux de la *Pièce de cent florins;* — deux Murillo d'un extrême intérêt, *l'Embarquement dans l'arche* et *Noé et sa femme offrent un sacrifice à Dieu pour le remercier de les avoir sauvés du déluge;* c'est de sa manière réaliste; très-énergique et pleine de tournure en dépit de la vulgarité des types; les animaux et

1. Ce tableau de tout premier ordre dans l'œuvre du maître est celui qui faisait partie de la collection de Lady Stuart (Smith, tome VI, page 11, n° 7). Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, tome VII, page 541.

2. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, tome VII, page 539.

3. Id., ibid, page 544.

les accessoires sont traités à en rendre jaloux les spécialistes ; ces peintres d'histoire, ils donnent à tout ce qu'ils touchent un accent inimitable! — encore trois natures mortes, excellentes toutes trois, *les Huîtres* et *le Pâté*, de Desportes, et *le Verre de bière* de Jan Van de Velde : j'aurais dû en parler plus tôt ; ce terrible Murillo leur fait du tort avec les cruches et les casseroles qu'il lui a pris fantaisie de brosser.

M. Prosper Crabbe : un baby curieusement empanaché, un Nicolaas Maes très-vrai mais d'une tonalité bien vulgaire ; en revanche *la Veuve*, un Michiel Mierevelt de 1625, est la distinction même; c'est un excellent portraitiste, Mierevelt, mais ce talent profondément sincère et consciencieux est toujours un peu bourgeois ; cette fois, il s'est surpassé lui-même; *la Veuve* est un portrait qui n'a pas seulement été vu, mais pensé, et à côté du sentiment très-délicat de cette œuvre d'élite il y a encore à louer, — et beaucoup, — le ton qui ne pouvait être en plus heureuse intimité avec le sujet.

M. le comte de Romrée est le très-enviable possesseur d'une adorable petite *Nativité* de Murillo; mais est-il possible, quand on est si richement partagé de ce côté, d'exhiber près d'un pareil bijou un Carrache de contrebande et un Van Dyck moins authentique encore?

M. Van Hoobrouck de Ten Hulle est exactement dans le même cas : son Salomon Van Ruysdael, — *Environs de Dordrecht*, — ne saurait trop être admiré ; c'est un des meilleurs Salomon que l'on puisse citer, élégant de composition, fin de ton et supérieurement baigné d'air ; — son Jan Steen, — *l'Opérateur de village*, — est de bonne qualité ; quelle malencontreuse idée de les fourvoyer en aussi fâcheuse compagnie que *la Dentellière* de Brekelenkamp, une ruine dont un aveugle seul ne découvrirait pas, sans le secours d'une loupe, les innombrables repeints ; mais enfin on m'objectera que ce fut un Brekelenkamp, et rien de plus exact. Il serait difficile de se donner pareille fiche de consolation pour le *Paysage*, n° 204, pitoyable copie exhibée cependant sous l'illustre nom de Jacob Van Ruysdael, qui proteste indigné contre cet outrageant cadeau.

Il y a en Belgique des tableaux d'une fausseté légendaire ; cela rentre, entre autres, dans la spécialité de Saint-Nicolas et de Dinant ; on a fait, hélas! à cette spécialité-là les honneurs de l'exposition néerlandaise.

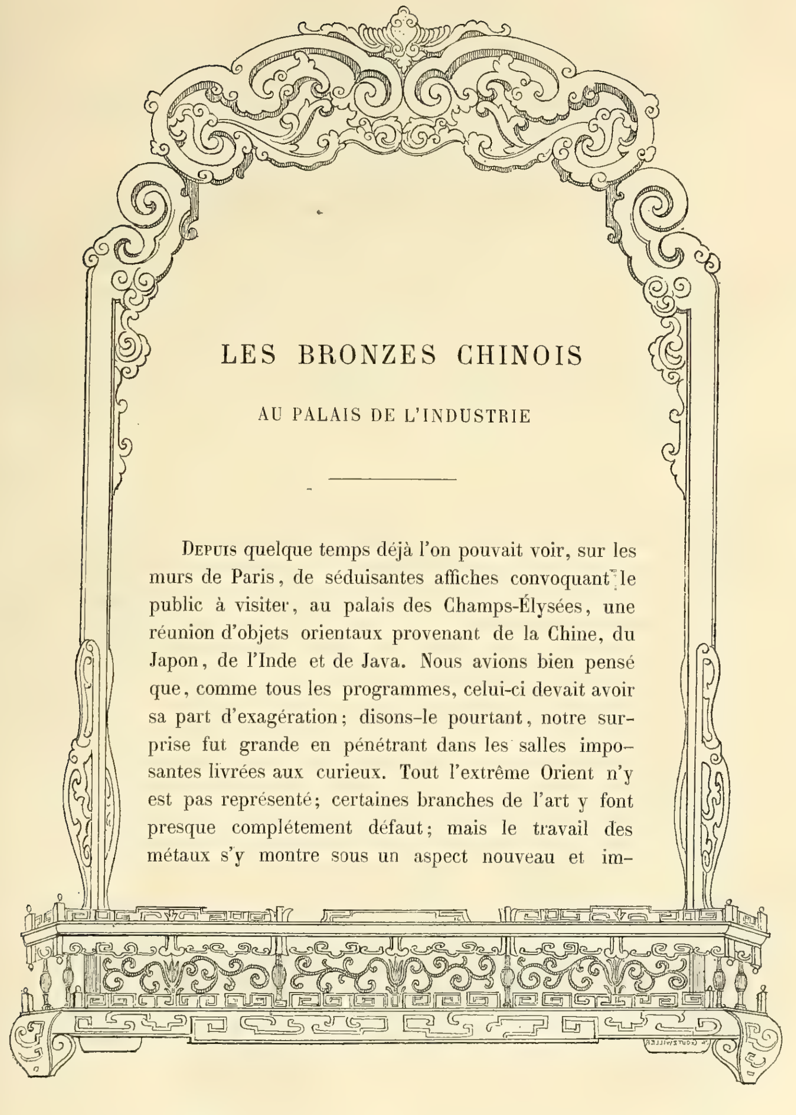
Il ne me reste, mon ami, qu'à examiner les Italiens, — car il y a des Italiens, de vrais Italiens, dignes de tout respect, — et aussi les cent vingt à cent trente tableaux de M. Suermondt et sa splendide collection de dessins ; ce sera le sujet d'une autre lettre.

LOUIS DECAMPS.



Le Rédacteur-Gérant : RENÉ MÉNARD.

PARIS — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1284]



LES BRONZES CHINOIS

AU PALAIS DE L'INDUSTRIE

Depuis quelque temps déjà l'on pouvait voir, sur les murs de Paris, de séduisantes affiches convoquant le public à visiter, au palais des Champs-Élysées, une réunion d'objets orientaux provenant de la Chine, du Japon, de l'Inde et de Java. Nous avions bien pensé que, comme tous les programmes, celui-ci devait avoir sa part d'exagération; disons-le pourtant, notre surprise fut grande en pénétrant dans les salles imposantes livrées aux curieux. Tout l'extrême Orient n'y est pas représenté; certaines branches de l'art y font presque complétement défaut; mais le travail des métaux s'y montre sous un aspect nouveau et im-

prévu qui peut permettre d'entrer dans l'ère des monographies.

Cet ensemble important, comprenant plus de quinze cents pièces, a été recueilli par M. Henri Cernuschi dans un voyage d'exploration au Japon, en Chine et en Mongolie. Avec l'intelligente activité qui caractérise ses actes et en payant sans compter, le généreux voyageur a pu réunir depuis la figure de proportion colossale d'un Bouddha porté sur son lotus, jusqu'aux précieux bijoux destinés aux somptueuses demeures, et il livre le tout avec la plus grande libéralité aux études des artistes et des archéologues.

Chargé de faire apprécier aux lecteurs de la *Gazette* cette merveilleuse collection, nous devons nous tracer un cadre où la méthode supplée l'espace ; nous prendrons dès lors les deux nationalités principales suivant leur importance historique et chronologique, et nous examinerons d'abord les bronzes chinois pour revenir ensuite au Japon, tributaire du Céleste-Empire sous le rapport de l'art.

I.

En Chine, les événements de l'histoire ne comportent pas le même doute que chez les autres nations antiques, où la découverte de monuments nouveaux vient souvent contredire des suppositions laborieusement établies. Basée sur une chronologie écrite qui n'a pas seulement été discutée scientifiquement par les Européens, mais encore par les Chinois eux-mêmes, cette histoire est aujourd'hui incontestable et ses dates doivent être acceptées sans scrupule.

C'est en 1767, à la demande de l'empereur Kien-long, que le collége des Han-lin contrôla pour la dernière fois les indications des livres anciens et arrêta définitivement la chronologie nationale ; le commencement du premier cycle de 60 ans fut fixé à la 61e année du règne de Hoang-ti, soit en 2637 avant notre ère ; la table rédigée sur ces données offre la succession de vingt-deux dynasties où l'avénement de chaque souverain, la date des événements importants, s'affirment par le double moyen de la supputation ordinaire et des périodes cycliques.

Or, si la tradition rapporte que Yu, plus de 2,200 ans avant Jésus-Christ, fit faire neuf vases d'airain sur lesquels était gravée la description des neuf provinces de la Chine ; que Hoang-ti, plus tard, ayant découvert des mines de cuivre, l'un de ses ministres employa ce métal pour fondre douze cloches correspondant aux douze lunes et indiquant les saisons, les mois, les jours et les heures : il demeure hors de doute que le travail des métaux était arrivé à toute sa perfection en 1766, c'est-à-dire

au commencement de la seconde dynastie, celle des Chang. Le fait est consigné dans divers ouvrages spéciaux, tels que le Po-kou-tou, *Figures d'un grand nombre d'antiquités,* publié sous les Song (vers l'an 1200 de notre ère); puis par le recueil impérial de Kien-long, Si-thsing-kou-



VASE ANTIQUE DES CHANG, A ANSES SURMONTÉES DE TÊTES FANTASTIQUES.

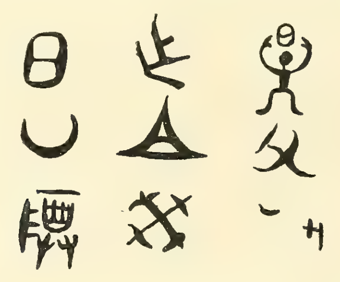
kien, *Mémoires des antiquités de la pureté occidentale;* et enfin dans le Tsi-kou-tchai, ouvrage critique émanant du savant archéologue Youan-Youan, vice-roi de Canton. Ces livres précieux, nous les voyons ouverts dans les vitrines du palais de l'Industrie, et leurs énonciations deviennent tangibles, grâce à l'immense collection réunie autour d'eux.

Dans cette collection, en effet, le nombre des pièces inscrites de légendes est considérable. Ce sont les caractères antiques figuratifs dits *ta-tchouan* qui dominent, puis viennent les combinaisons rectangulaires en forme de cachet, et enfin les nien-hao, ou noms d'années, écrits en caractères *kiai* ou réguliers par les dernières dynasties.

Mais, pour bien faire comprendre l'importance des formules antiques, il est indispensable de rappeler certains détails des mœurs chinoises. Essentiellement ingénieux et pratiques, les législateurs du Céleste-Empire se préoccupèrent des moyens de s'entourer d'auxiliaires utiles et de récompenser leur mérite, tout en ménageant les ressources de l'État. Ils imaginèrent donc d'accorder des distinctions honorifiques : les unes consistaient en titres nobiliaires non transmissibles, et nous allons en trouver la trace; les autres se bornaient à des mentions officielles portées d'abord au *tsse,* journal des grandes actions, puis inscrites sur des pièces de métal dites *honorantes,* Tsun, et dont on devait faire emploi dans les cérémonies publiques. La forme des inscriptions équivaut souvent à une date, et quelquefois même la date y est formellement énoncée soit par le nom du souverain, soit par celui de la période cyclique.

Avant de citer les plus importantes des pièces honorifiques exposées, qu'on nous permette une question : n'est-il point rationnel de chercher dès la première dynastie, celle des Hia, régnant de 2205 à 1783 avant notre ère, la trace d'un usage qui va se montrer si fréquent sous les Chang, leurs successeurs immédiats? Un vase yeou (n° 201), couvert et à anse supérieure, suspendu dans son kia-tse en bois très-simple, nous semble répondre affirmativement; sa patine vénérable, son ornementation rudimentaire, lui donnent un air d'incroyable antiquité; des masques fantastiques, ressortant sur les deux faces principales, sont la première idée d'une sorte d'appendices qu'on retrouvera sur les pièces postérieures et qui mènera bientôt à la représentation des yeux symboliques et de la tête de dragon. Mais ce qui est plus démonstratif encore, c'est une inscription d'une forme particulière, imprimée en creux et qui, bien que lisible, semble difficile à expliquer parce qu'elle se rapporte à des faits dont l'histoire ne conserve aucune trace : ce vase doit donc prendre le premier rang dans la série des pièces religieuses, et demeurer comme une manifestation des efforts de l'art à ces époques presque fabuleuses.

Nous voici maintenant en pleine histoire; les Chang possèdent la puissance et la manifestent par des monuments indiscutables. Voyez, n° 236, ce vase *i* couvert, destiné à contenir le vin odorant; son travail délicat annonce un progrès notable; le fond est formé de séries régulières de paillettes contiguës chargées chacune d'un point saillant; sur

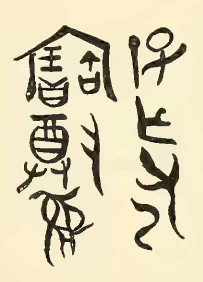


le couvercle ressortent, en relief à peine sensible, les figures du soleil et de la lune encore animées de quelques traces d'or. Plus bas, sur les côtés de la panse, sont imprimées en creux deux mains étendues, les doigts légèrement écartés, avec indication des phalanges et des ongles; cette empreinte dorée précise la place où le sacrificateur devait saisir la pièce pour l'enlever, afin de la poser sur l'autel. L'inscription ci-dessus, gravée

à l'intérieur, prouve à quelles cérémonies importantes elle était destinée ; elle doit être lue : *Vase honorifique consacré au soleil et à la lune; le petit-fils de fou Sin a fait faire* (ce vase) *pour honorer son ancêtre Kouei*. Les honneurs, les titres posthumes même accordés aux aïeux d'un personnage élevé, sont fréquents au Céleste-Empire. Ici, le petit-fils est surmonté du caractère du soleil, ce qui implique son rang suprême et son droit d'offrir les sacrifices de premier ordre; on peut donc supposer que ce descendant de Kouei était Siao-sin, qui régna de 1373 à 1352 avant Jésus-Christ.

Kouei, le prédécesseur immédiat de la dynastie des Chang, paraît avoir été l'objet constant des hommages des princes de cette dynastie; un vase de l'espèce Yeou est consacré par le souverain à son père Kouei; un autre de l'espèce Tsio lui est également dédié par un guerrier qui a indiqué sa qualité au moyen de la figure d'une arme dressée; cette même arme est reproduite à la suite d'une légende inscrite sur un grand et magnifique ting tripode à contenir le vin, et qui constate sa qualité précieuse.

Un autre empereur I, dont le règne doit être placé vers 1496, selon toute probabilité, puisqu'il a été qualifié d'ancêtre dans la chronologie et qu'il est le premier du nom, a reçu aussi des dédicaces répétées. Voici, n° 147, un vase ravissant, sorte de coupe ovoïde couverte à deux anses arrondies, et chargée de reliefs incrustés d'argent; à l'intérieur on lit :



Le petit-fils a fait faire pour son père I ce précieux vase honorifique i (à contenir le vin). Un autre, de même espèce, incrusté d'or et d'argent, porte simplement : *Vase honorifique consacré à fou I*. La mère de l'empereur I a partagé les honneurs rendus à son fils; elle est désignée sur une pièce inscrite d'un poisson, lequel indique l'époque de l'année à laquelle le sacrifice doit avoir lieu, et sur un vase Yeou consacré par le

prince de Lou, Tcheou-kong, fils du fondateur de la troisième dynastie.

Mais, parmi les vases des Chang, il en est un d'une forme remarquable et d'une distinction plus remarquable encore, puisque c'est la véritable récompense dont nous parlions en commençant; sa forme est celle d'un plateau très-ouvert, à pied bas, dont le pourtour est orné de reliefs d'ancien style; deux anses dressées, ajourées dans leur milieu et terminées vers le haut par des masques qu'on croirait modelés par les sculpteurs de nos cathédrales romanes, lui donnent un aspect d'étrange



COUPE DE LA DYNASTIE DES CHANG.

élégance. Au milieu est une inscription tout à fait différente de celles que nous avons mentionnées jusqu'ici; elle a été finement gravée ou plutôt imprimée dans la cire molle du modèle et elle est venue en sens inverse, c'est-à-dire à la manière des cachets; la voici :



Elle se traduit : *dans l'année Keng-ou, l'empereur étant au palais ordonna à son ministre d'État Tchun d'aller dans les terres du nord lui chercher*

quatre couples d'animaux (deux couples de quadrupèdes, deux couples d'oiseaux, disent les historiens), *chacun d'eux devant être d'une espèce différente. Un soir l'empereur fit faire* (ce vase) *et le donna à Tchun comme une marque de son estime, pour qu'il se serve de ce ting honorifique fou I, lui plusieurs fois mentionné au tsse.* Ainsi, voilà, vers l'an 1500 avant notre ère, un ministre récompensé pour des succès d'acclimatation !

Les antiques de cette dynastie n'ont pas tous des légendes aussi intéressantes, mais ils se distinguent par leur singularité magistrale ; tel un précieux vase composé de deux cylindres réunis par une sorte de dragon surmonté d'un oiseau fantastique ornemental, relevés tous deux d'incrustations d'argent ; ce vase est un type qui s'est reproduit à toutes les époques, dans toutes les dimensions, et en matières diverses, même en jade. Celui-ci porte son cachet d'antiquité dans sa fabrication même et dans l'inscription que voici :



Précieux vase fait pour l'usage des fils et des petits-fils. Cette inscription se retrouve sur le vase yeou de style primitif n° 189, décoré uniquement d'insectes en relief, et qui peut être attribué aux premiers temps des Chang.

Jusqu'ici la plupart des pièces que nous avons citées étaient faites sur l'ordre des empereurs ; il en est d'autres qui émanent des princes feudataires et qui mentionnent leurs titres, *Kong, Heou, Pe, Tseu, Nan,* équivalant presque à duc, marquis, comte, vicomte et baron. Ici c'est un certain Kouo, Wen Kong, ou prince feudataire de premier ordre, du nom de Tseu-chen, qui fait fondre, *pour honorer son oncle et l'épouse du prince héritier, un ting de bronze qui, étant indestructible et d'une durée de dix mille ans, pourra servir perpétuellement à sa descendance pour offrir les sacrifices.*

Un autre Kong, du nom de I, fait faire, *pour demander une longue vie, un ting honorifique, avec l'intention de voir ses descendants s'en servir éternellement comme d'un objet précieux.* I devint wang ou roi

en 934 avant notre ère ; la pièce est donc antérieure à cette époque. Le *précieux vase honorifique de l'espèce i* (nº 233) est consacré par un Pe, prince de troisième ordre.

Ces personnages secondaires nous ont conduit de la deuxième dynastie



VASE ANTIQUE DES CHANG.

Tiré du Si-thsing-Kou-Kien, de Kien-long.

à la troisième, celle des Tchéou, inaugurée par le roi Wen en 1134 avant J.-C. Il est assez difficile de saisir les caractères qui séparent les ouvrages de ces deux dynasties ; Confucius en donne la raison : « L'empereur

Yu ayant reçu comme présent un lingot d'or du prince Kieou-mou, il le fit fondre et en fabriqua des vases qui furent consacrés à des divinités ou esprits imaginaires. Les princes de la dynastie Chang les copièrent de lui comme ceux de la dynastie Tchéou les copièrent des Chang. » La perfection plus ou moins grande du travail, la régularité des inscriptions, ne suffiraient pas pour asseoir un jugement ; on ne peut se fier qu'aux noms et aux dates, heureusement assez fréquents sur les vases des Tchéou.

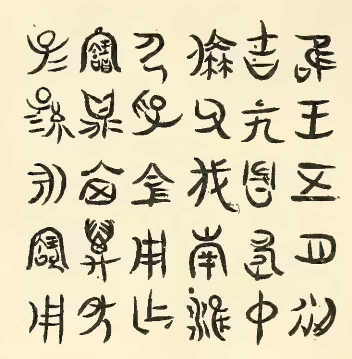
Une coupe à peine creusée au milieu et garnie au pourtour de boutons saillants séparés par des grecques ornementales, soutenue par un pied évasé composé d'un riche réseau de méandres et rinceaux ajourés, est gravée sur son bord d'une inscription circulaire couchée, qui dit ceci : *Ouei-tchang-ho, la huitième année de son règne, la deuxième lune de l'année vou-tse. L'empereur, pour célébrer son âge avancé, fit faire ce vase sacré et s'en servit pour les sacrifices commémoratifs de la naissance de son oncle, le grand souverain, (voulant que) dans dix mille ans et perpétuellement cela soit conservé pour cet usage.* La huitième année de Ouei correspond à 668 avant notre ère.

Un autre vase de 670 est encore plus curieux ; il mentionne ceci : *Ouei, la sixième année de son règne, la huitième lune, a ordonné à son fils de rechercher dans l'histoire, pour les suivre, les exemples de piété filiale donnés par son oncle. Moi, dit-il, dans ma piété filiale je dispose en faveur du roi, mon frère cadet, pour honorer ma mère et ma nourrice, de ce ting qui servira à demander le bonheur, la justice, les dignités, une longue vie ; qu'une perpétuelle destinée (heureuse) y soit liée pendant dix mille ans, puisqu'il est indestructible, et que ma postérité s'en serve éternellement comme d'un objet précieux pour les sacrifices.*

Nous retrouvons le nom de Ouei-wang, avec deux légendes qu'il serait trop long d'expliquer ici, sur l'une de ces cloches primitives, à côtés rectilignes, qu'il était d'usage de suspendre à la porte des palais, afin qu'en tout temps l'homme blessé par une injustice pût réclamer audience, en frappant avec un marteau sur l'une des pointes saillantes de l'instrument.

L'emploi de ces cloches a dû se prolonger assez longtemps, car nous en trouvons une moins ancienne n° 269, portant en relief les caractères *Ta-ki* grande joie; concurremment à ce genre d'instruments sonores on en avait d'autres ayant l'aspect d'une potiche couverte, et qui se suspendaient au moyen d'un animal fantastique dressé sur le disque supérieur, comme dans la pièce n° 132 ; celle-ci établit un passage de la forme antique à celle aujourd'hui en usage.

Dans l'intérieur d'un grande et magnifique coupe couverte à deux anses enroulées on trouve cette remarquable inscription :



Elle se traduit : *Sous le règne de Ouei-wang, un des jours propices de la cinquième lune de l'année ting-haï, Pien, de l'empire de Tchéou, fit faire ce tchong-chang-fou. Il avait attaqué Nan-hoei (révoltée) et, dans sa modération, fit servir le butin à consacrer un précieux ting pour que dans dix mille ans ses arrière-neveux s'en servent comme d'un objet éternellement précieux.* Voici donc un général qui, de même que les Romains, consacrait aux dieux les dépouilles opimes. Où sont les arrière-neveux destinés à célébrer éternellement sa victoire ? Le ting à contenir le vin des sacrifices n'est plus apprécié que par les archéologues et les artistes.

Citons encore le ting à quatre pieds historiés renfermé dans la vitrine n° 104, et qui porte deux inscriptions; la première, de quatre caractères, dit : *J'ai fait faire ce vase honorifique (de l'espèce) i;* c'est évidemment l'empereur qui parle ; au-dessous, deux autres caractères désignent certainement le destinataire, le *Tai-pao*, littéralement grand conservateur ou gardien du souverain.

II.

Nous voudrions pouvoir décrire ainsi dynastie par dynastie, et même règne par règne, les ouvrages antiques qui sont là sous nos yeux ; mais la tâche dépasserait et nos forces et les limites d'un article de revue.

D'ailleurs, il arrive un moment où, par leur variété, les légendes s'écartent des formules consacrées, où les styles se confondent, où le travail diffère assez, de centre à centre, pour égarer la critique par des apparences trompeuses. Les événements eux-mêmes concourent à la confusion; sous les Thsin, Chi-hoang-ti ne se contente pas de faire brûler les livres, il ordonne la destruction des monuments, afin qu'à l'avenir l'histoire commence avec lui. Tentative insensée qui ne fit qu'ajouter au prix des ouvrages de ses prédécesseurs, sans donner aux choses produites par ses ordres un relief particulier.

Il serait précieux pourtant de rechercher quel a pu être le caractère nouveau dont Chi-hoang-ti prétendait marquer les productions de son



JARRE HI DE L'ÉPOQUE DES TCHÉOU.

règne. En parcourant la merveilleuse réunion de bronzes du palais de l'Industrie, une chose nous a frappé ; plusieurs pièces, bien que participant du goût général, manifestent, dans leur facture et leur mode d'embellissement, des tendances exceptionnelles. Ici, c'est un magnifique ting de bronze, n° 256, dont tous les reliefs sont dorés, et qui porte intérieurement une inscription *en relief*, également dorée ; elle se lit : ***Ki*** *pao yong*, précieux vase à l'usage des esprits. Plus loin, n° 194, une coupe à deux anses, dont les ornements ont aussi été rehaussés par la dorure, est évidemment de même facture et de même origine ; seulement

l'oxyde accumulé vers le fond, ne permet plus de lire les caractères qui y avaient été imprimés; ceux du pourtour sont encore en relief. Ces vases tout particuliers, nous le répétons, ne pourraient-ils pas être comme le trait d'union entre la haute antiquité et les époques postérieures aux Thsin? Nous y rattacherions volontiers un vase d'autel, de forme rectangulaire, à une anse, avec déversoir antérieur, dont l'ornementation à fond de grecques est rehaussée de figures d'oiseaux et de dragons, d'une netteté voisine de la sécheresse qui rappelle les deux pièces précédentes; ici encore une légende intérieure *en relief* annonce un *vase i*, consacré aux usages religieux (n° 132).

Ce qui tendrait à confirmer nos suppositions, c'est la comparaison de ces pièces avec les antiques des Chang et des Tchéou et avec un curieux tambour de veilles de la dynastie des Han (206 av. J.-C. à 263 de notre ère). Celui-ci, muni de quatre petites anses annulaires, est ornementé en relief d'après les procédés anciens et porte, au pourtour, les signes du Zodiaque; on retrouve donc là les traditions habituelles de l'art chinois.

Abandonnons ces questions ardues pour revenir à des détails de mœurs qui ressortent naturellement des descriptions qui précèdent. Diverses dénominations se sont présentées sous notre plume et il n'est pas sans intérêt d'en expliquer la signification. Le *Tcheou-li* (les rites des Tchéou) dit au livre xx : « Le préposé aux vases *tsun et i (Sse tsun i)* est chargé de placer les six vases *tsun* et les six vases *i*; il indique comment on doit y puiser; il distingue leur usage et leur contenu.

« Lorsqu'on offre le sacrifice *Tse* au printemps, et le sacrifice *yo* en été, on emploie pour les libations les vases de la forme *i*, dits vases du coq et vase de l'oiseau (orné de fong hoang).

« Dans la salle des ancêtres on se sert du vase *yeou*.

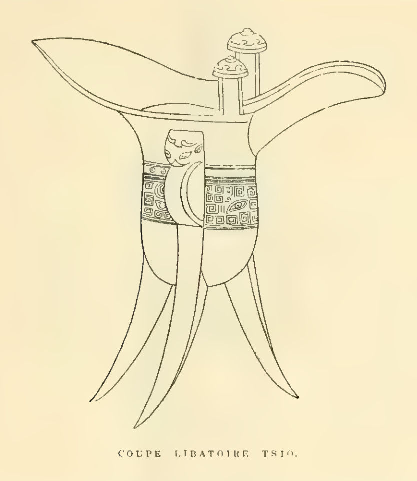
« Le vase *i* est destiné à contenir le vin odorant mélangé avec la plante yo-kin. Avec ces différents vases il y a des vases *Loui* dans lesquels boivent les officiers sur l'invitation de l'empereur. »

Le vase *i*, ainsi que le démontrent les inscriptions rapportées plus haut, est tantôt en forme de potiche couverte et à anses, tantôt en forme de cornet. Le vase *yeou*, moins variable et de proportion plus réduite, est généralement bursaire, à couvercle bombé et pourvu d'une anse mobile supérieure qui se termine souvent, vers ses attaches, par des têtes fantastiques.

D'après le *Li-ki* (mémorial des rites), la jarre *hi* était un autre vase antique, du temps des Tchéou, qui avait la forme, souvent fort grossière, d'un bœuf debout sur ses jambes. L'orifice était placé sur le dos de

l'animal et se bouchait au moyen d'un couvercle muni de quelque ornement saillant qui servait d'anse ou de bouton pour le prendre. Cette sorte d'antiquité, figurée dans le recueil impérial de Kien-long, est brillamment représentée dans la collection par des pièces rehaussées d'or et d'argent; seulement on remarquera que l'animal n'est point un bœuf; il porte souvent une corne sur la tête, qui est conformée de manière à rappeler bien plutôt un pachyderme antédiluvien qu'un ruminant ordinaire (nº 138, 142 et 144).

Quant au vase libatoire dénommé *Tsio*, sa forme particulière et ses



COUPE LIBATOIRE TSIO.

trois pieds élevés le font facilement reconnaître. Beaucoup d'autres vases sont d'une plus difficile détermination, car le nom qui leur a été imposé résulte bien plus de leur usage que de leur forme.

III.

Nous avons hâte maintenant d'apprécier cette suite sans pareille au point de vue de son mérite artistique, et de démontrer à quel point les idées admises et répandues sur le manque de goût et de facultés imaginatives chez les Chinois sont éloignées de la vérité.

Au Céleste-Empire l'architecture a laissé peu de monuments; le sol,

dépourvu de matériaux solides, ne se prêtait pas aux grandes constructions et, conséquemment, la statuaire est restée à l'état rudimentaire. Il ne faudrait pas croire pourtant que les artistes soient demeurés, comme on l'a prétendu, étrangers à l'étude de la figure humaine; nous voyons dans la collection de M. Cernuschi, et même dans des proportions assez développées, des statues où respire un sentiment profond de la grâce et surtout de cette sérénité inaltérable, de ce dégagement absolu de la nature matérielle, qui est le fond des philosophies orientales. Voyez ces diverses



KOUAN-IN, BRONZE INCRUSTÉ D'ARGENT.

images de Kouan-in, divinité ambiguë qui paraît être un symbole solaire et qu'on représente le plus souvent sous la figure d'une jeune fille : quelle suavité dans sa physionomie calme et pudique, dans son regard baissé! comme le geste de ses deux mains, croisées selon la tradition mythique, est simple, naturel et pourtant varié! Quant à ses draperies, jetées avec une élégance voulue, elles se déroulent en plis dont l'ajuste-

ment ne serait répudié par aucune école; suffisamment appliquées au corps, ces draperies en accusent, sinon les formes, du moins la souple inclinaison, qui reporte involontairement l'esprit vers les figurations chrétiennes des premiers temps de la Renaissance.

Si, parcourant les salles, on y cherche d'autres types, on trouvera parmi les philosophes, les immortels et les dieux même, des représentations empreintes d'un rare cachet de mysticisme, de vérité ou d'énergie. Combien la mansuétude ne rayonne-t-elle pas de cette figure de Lao-tseu, le philosophe, divinisé plus tard sous le nom de Cheou-lao? Accroupi sur son bœuf ou sur le cerf, emblème de longévité, tenant le



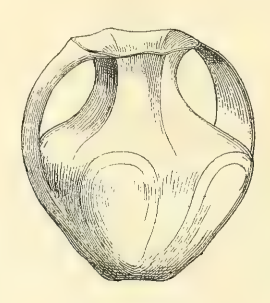
EMBLÈME DE L'AGRICULTURE

rouleau où il a tracé les préceptes de la *raison suprême,* il semble chercher à répandre sur l'humanité tout entière la quiétude qu'il a puisée dans son détachement des choses du monde. Si le dieu de la guerre, par son énergie farouche, si Pou-taï, riant et débraillé, froissent nos idées sur les règles de la statuaire, certaines figurines de philosophes ou de législateurs, sagement conçues, largement exécutées, ne seraient pas désavouées par les Florentins du XVIe siècle.

On sait d'ailleurs avec quelle exactitude les Chinois reproduisent les animaux ordinaires; quant à leurs monstres, Ki-lin, chien de Fo, Dragons, ils sont marqués au sceau d'une fantaisie saisissante qui rend leur aspect terrible et non point ridicule.

Où l'esprit reste confondu, c'est en contemplant la forme et la déco-

ration de ces vases divers qui s'échelonnent pendant quatre mille ans pour satisfaire à des rites identiques, en appliquant les mêmes idées, et qui pourtant se multiplient sans redites et peuvent se trouver réunis, comme ici, en nombre considérable sans fatigue et sans satiété pour l'observateur. La loi que nous avons constamment proclamée : l'universalité de certaines inventions humaines, la marche uniforme de la pensée artistique selon les degrés divers de la civilisation des peuples, trouve sa plus éloquente démonstration dans ce précieux ensemble. Si l'on voulait rattacher par un contact quelconque de peuple à peuple les formes chinoises à leurs similaires de l'antiquité occidentale, il faudrait admettre une facilité de communications plus grande à ces époques reculées qu'elle ne l'est aujourd'hui avec nos chemins de fer et nos bateaux à vapeur.

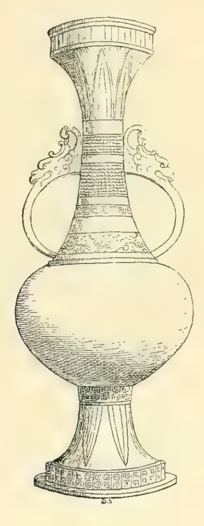


VASE ANTIQUE.

Voici, n° 246, un vase de bronze d'une grande tournure et de proportions heureuses qui, avec ses anses aplaties et courbées en arc, se rapproche des ouvrages grecs de Nicosthènes, ou mieux encore de certains vases en terre noire des Étrusques; ce sont les mêmes profils, la même désinvolture. Or le bronze est sans doute antérieur aux terres cuites qu'il rappelle ; dans tous les cas, nous n'admettons pas plus qu'il ait été inspiré par la vue d'une urne étrusque que nous ne voudrions croire qu'il ait fallu la présence du vase chinois pour fournir au potier de l'Étrurie une forme que l'on retrouverait peut-être encore, en cherchant bien, parmi les terres cuites des antiques péruviens. Les peuples américains nous montreraient aussi, parmi leurs vases ornés d'anses en têtes d'oiseaux dressées, ou formés à leur base même par un oiseau accroupi, des dispositions analogues à celles que nous retrouvons sous le Tchéou,

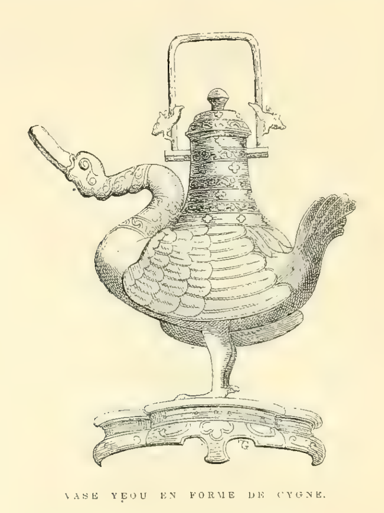
et par conséquent bien antérieurement à la civilisation des Quichuas ou des Aztèques.

Ce qui étonne, dans la revue de ces chefs-d'œuvre sans nombre, c'est que toutes les conceptions s'y montrent sous un aspect également satisfaisant. Dans la donnée du vase lagène orné de deux anses on trouve des pièces d'une sveltesse extraordinaire et de la plus rare élégance, et d'autres, plus ramassées, sans lourdeur, ce qui permet de les rapprocher des urnes avec lesquelles elles doivent être employées. L'idée de surmonter le corps d'un cygne de l'extrémité d'un vase couvert et à anse peut sembler plus bizarre qu'ingénieuse; mais lorsqu'on voit le remarquable vase yeou suspendu dans son kia-tse en bois de fer finement sculpté qui domine la grande étagère; lorsqu'on remarque avec quelle adresse l'artiste a combiné les courbes, choisi les ornements à rosaces et rinceaux qui doivent couronner le corps plumeux de l'oiseau, avec quel goût il a replié le col onduleux pour le mettre en équilibre avec la queue courte qui s'épanouit sous les ailes, on reconnaît l'œuvre d'un homme éminent dominé par les éternels principes du beau, c'est-à-dire de ce qui est juste et sensé.



VASE LAGÈNE A RELIEFS.

Quant au travail même, la pratique en remonte si loin qu'on chercherait en vain un progrès depuis les Chang jusqu'au moment de la Renaissance, sous les Ming. La cire est attaquée avec une hardiesse égale, les fonds ont la même finesse, obtenue le plus souvent au moyen d'un poinçon ou cachet dont il est facile de saisir les points de réunion. Quelques ornements sont dus au même procédé, ce qui produit des solutions de continuité dans les méandres. L'or et l'argent incrustés en plaques ou filaments sont appliqués avec une netteté irréprochable dès les plus



VASE YEOU EN FORME DE CYGNE.

hautes époques, et leurs rinceaux enroulés, les rosaces qui relèvent certains boutons saillants, sont d'un goût que ne désavoueraient pas les Grecs. Détail assez curieux, on trouve ce travail distingué appliqué à de grandes pièces d'apparat, inscrites souvent de légendes honorantes, et sur des réductions de ces mêmes pièces qui sembleraient créées plutôt pour orner les étagères des dames que pour meubler la salle des ancêtres ou l'autel du foyer domestique. La variété des ouvrages chinois est telle que les artistes ont appelé le pinceau à rivaliser avec les métaux précieux pour l'embellissement de leurs vases. Nous avions pressenti ce fait en lisant dans le Tcheou-li : « Il y avait sur les vases *i* des figures de Fong-hoang *ciselées et peintes.* » Il est désormais confirmé; le grand

vase *i*, n° 103, offre une triple ornementation composée de reliefs, d'incrustations et de peinture : sur le pourtour trois groupes de nuages saillants, alternant avec des chiens de fo, ont reçu des rehauts d'argent ; dans le haut, des nuages, et dans le bas, les flots de la mer, sont tracés en filets d'argent entre lesquels serpentent des traits rouge-brun posés au pinceau. Ce genre de peinture incorporé à la patine se retrouve sur quelques autres pièces où l'oxyde accumulé l'a malheureusement fait disparaître en partie ; citons, entre autres, le grand vase n° 197, où le motif principal est un semé d'animaux fantastiques semblables à ceux en argent qui garnissent, sur le vase n° 137, les carrés libres entre le réseau des cordes nouées qui l'environnent de leur relief.

Si les récipients en forme d'animaux remontent à l'époque des Tchéou, les vases affectant la tournure d'un oiseau solidement établi sur ses pattes et la queue tombante ont dû se fabriquer assez longtemps. Les premiers, à incrustations, rappellent le travail appliqué sur les bœufs ou pachydermes antiques ; les autres, d'une forme moins réelle et plus ornementale, pourvus sur leurs parties saillantes d'arêtes dressées, se rattachent à une époque encore indéterminée où les artistes semblaient vouloir empreindre leurs vases de la solidité qui manque en Chine aux monuments ; ils accumulaient les crêtes sur les angles et les milieux de leurs tings et de leurs cornets, augmentant ainsi leur volume et leur poids apparents.

Ces différences pourront servir sans doute à essayer une classification chronologique des bronzes du Céleste-Empire ; n'oublions pas, en effet, qu'il y a eu plusieurs renaissances en Chine, notamment sous les Song, au XIIe siècle de notre ère, puis sous les Youen, jaloux de montrer que la race mongole n'était point inférieure à la race de Sin, et qu'enfin les Ming, à la fin du XIVe siècle, ont voulu ramener l'art à toutes ses splendeurs nationales.

Certes, malgré l'immutabilité qui fait le fond du caractère chinois et qui a conservé aux ouvrages de tous les temps ce cachet d'uniformité apparente qui est le sceau d'une civilisation indépendante et vivace, on peut saisir quelques tentatives faites pour échapper au canon imposé à l'école. Est-ce le fait d'individualités progressives ? Est-ce le résultat d'inspirations accidentelles venues du dehors ? Ce qu'il y a de certain c'est que parmi cette foule de vasques gigantesques, de tings de toutes dimensions, de vases de galbes et de proportions variés, munis d'appendices et d'accessoires différents, où semble dominer la représentation des insectes, des nuages et de la foudre, des yeux jaunes et de la tête de dragon, on voit surgir des pièces exceptionnelles par la forme et par le style

et qui arrêtent forcément le curieux et le penseur. Ainsi, sous les nos 181 et 183, nous trouvons deux lagènes courbes en forme de cornues et qui, sauf la station directe, rappelleraient l'Askos des Grecs; une anse droite et mobile sert à prendre le récipient, dont le couvercle est rattaché par une chaîne à l'anse elle-même; dans le premier vase le bouchon, surmonté d'un animal fantastique accroupi, doit être enlevé pour livrer passage au liquide; dans le second, c'est ce bouchon, figuré en oiseau à bec articulé, qui forme goulot. Si la courbure de ces bouteilles est singulière et s'écarte des traditions habituelles, le travail n'est pas moins exceptionnel; sur un fond piqueté ou à chair de poule se détachent des méandres gracieusement enchevêtrés, de style indien, et les deux zones ornées, du haut et du bas du vase, sont bordées de sortes de palmettes de style analogue. Il s'agit pourtant bien d'un travail chinois imprimé au cachet selon les traditions anciennes.

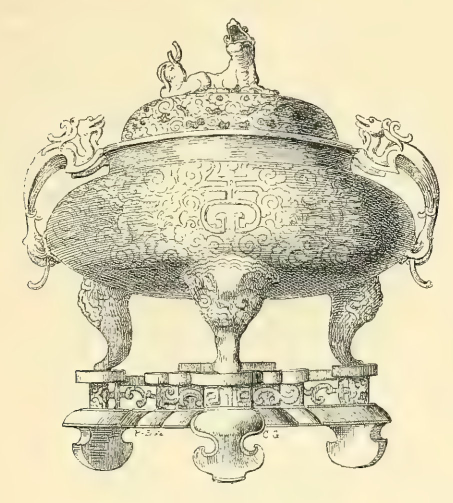


VASE EN FORME D'OISEAU.

Voici quelque chose de plus extraordinaire encore : c'est un vase composé, à partie supérieure hémisphérique supportée par un pied cylindrique, lequel repose sur une partie cubique formant base. Le plateau supérieur est bordé d'une moulure godronnée retombant avec grâce sur le cube inférieur dont les angles sont coupés et remplacés par trois cannelures verticales; les godrons sont ciselés en relief de bouquets fleuris du plus pur style indien; des zones de méandres, du genre décrit plus haut, entourent la coupe, tandis que les faces du piédestal montrent, sur le fond de grecques ordinaire, deux dragons affrontés séparés par la foudre. On peut croire que le bouddhisme, introduit officiellement en Chine l'an 65 de notre ère, porta les idées vers le berceau de cette religion, et que, dans l'art comme dans le culte, il s'opéra un mélange des

traditions indiennes et de celles du pays. Il est certain que parmi les bronzes consacrés au culte et finement ciselés, avec rehaut de pierres précieuses, il est souvent difficile de distinguer ceux qui proviennent des bords du Gange ou des rives du Kiang ou du Hoang-ho.

A l'époque des Ming, la politique des souverains, favorisée d'ailleurs par le sentiment populaire, devait tendre à faire disparaître le souvenir de la conquête mongole, en revenant aux anciennes mœurs, aux anciens costumes et aux types archaïques. Pourtant, les esprits émancipés rom-



TING DE LA PÉRIODE SIOUEN-TE DES MING.

pirent inconsciemment les étroites limites de la tradition et du canon hiératique. Rien n'est donc plus curieux que de suivre dans la collection de M. Cernuschi les époques diverses soigneusement indiquées par les nien-hao ou noms d'années que les empereurs imposaient à leur règne, qui servaient à les désigner eux-mêmes, et qu'ils faisaient imprimer sur les ouvrages sortis des usines officielles. Siouen-te (1426 à 1435) apporte un contingent considérable de pièces remarquables où l'art et les procédés semblent rivaliser de recherche et de fantaisie : types séculaires, caractères antiques, ornements capricieux enrichis par les fleurs et les oiseaux, plantes symboliques, pêcher, pin, prunier ou champignon d'immortalité, dragon,

fong-hoang, grues, passereaux ou autres oiseaux, chauve-souris, emblème de longue vie, tout ressort, se meut dans une agitation savante, accentuée ici par l'ébauchoir seul, là par le burin et le ciselet. Voici des vases que des patines variées réchauffent de leurs vives colorations; c'est le brun rouge du marron, le vert antique, le noir lustré, le ton doré des bronzes florentins, un lustre flave et délicat, et les maculatures douces de l'enduit laque; en voilà d'autres où le métal pur se pare du seul éclat de sa surface unie et de l'irréprochable netteté des rares ciselures qui le rehaussent; ailleurs l'or se projette en gouttelettes fondues ou bien en taches irrégulières.

Tching-hoa (1465 à 1487), date rare pour les métaux travaillés, va nous montrer un petit brûle-parfums décoré de rinceaux en filets d'argent et de quatre caractères d'or incrustés au pourtour.

Mais Tching-te doit nous apporter un témoignage plus surprenant



PLAT DE LA PÉRIODE TCHING-TE.

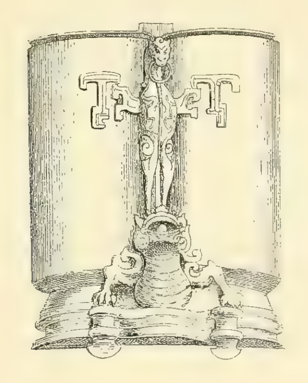
encore; trois plats datés de la huitième année du règne, c'est-à-dire de 1514, offrent une ornementation à feuilles, fleurs, oiseaux symboliques et poissons, qu'on croirait due à des artistes italiens de la Renaissance : c'est la même abondance, la même variété dans les reliefs, à peine saillants dans les fonds et vigoureusement accusés dans les motifs principaux; en un mot, c'est l'art de l'ornement dans sa plus haute expression.

Vers la fin des Ming, le bronze a été travaillé par le marteau et le ciseau à la manière de nos repoussés; on lui a fait rendre ainsi les détails d'une ornementation symbolique, et l'or en a accentué les reliefs; les deux vases n° 120 sont l'une des plus curieuses reproductions par la fonte de ce genre de repoussé, rehaussé de dorures.

Enfin, malgré la nouvelle conquête de 1616 et la révolution profonde qui la suivit, nul arrêt ne se produisit dans les œuvres de l'intelligence. L'empereur Kien-long imprima son nom sur une foule de produits remarquables, tels que le délicieux vase n° 128. Il sembla vouloir prouver à la postérité que la race tartare n'était pas indigne de gouverner l'antique royaume du Milieu et que la dynastie des Taï-thsing n'avait rien à envier aux Ming détrônés.

Certes, une collection où de pareils faits sont écrits en caractères palpables n'est plus seulement une suite de pièces intéressantes dignes d'appeler la curiosité d'amateurs spéciaux, c'est un musée d'enseignement historique où le philosophe et l'artiste ont à puiser à titre égal, dans l'intérêt du progrès à venir.

ALBERT JACQUEMART.



EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DE TOURS[1]



LES MEUBLES. — La sculpture prend une si grande part dans la composition des meubles pendant le moyen âge et la Renaissance qu'il nous semble tout naturel de nous occuper immédiatement de ceux-ci.

Comme nous l'avons dit en commençant, nous avons été déçu dans notre attente, car nous espérions que l'exposition de Tours nous aurait offert des meubles plus nombreux et plus importants.

Le plus remarquable et en même temps le plus ancien, qui appartient à M. Jameron, est une crédence en bois de noyer de cette époque de la Renaissance où des formes qu'on croyait renouvelées de l'antique se mêlent à des éléments encore gothiques.

Quatre pieds ornés de faisceaux de pilastres s'appuyant sur un soubassement continu, réunis : ceux du fond par un panneau plein, ceux antérieurs à leur sommet par une large traverse verticale au-dessous d'une moulure saillante, forment le support. Par-dessus est posé un coffre rectangulaire divisé en trois parties; une centrale fixe, entre deux vantaux ornés de moulures et séparés par des pilastres. La *Prédication de saint Jean* est sculptée avec un fort relief sur la partie fixe; la *Fille d'Hérodiade* dansant, et la *Décollation de saint Jean*, sur chacun des vantaux. Le corps de saint Jean traîné sur la claie forme une frise sur la traverse qui réunit les pieds.

Deux de ces petits buffets à deux corps superposés ornés sur leurs quatre vantaux de figures des quatre éléments, munis de « layettes »

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VIII, p. 230.

à « tiroirs » de fer avec des cartouches encadrant des plaques de marbre, et surmontés de frontons plus ou moins compliqués, meubles de proportions élégantes comme la Renaissance a dû en fabriquer un si grand nombre, avaient été exposés l'un par M. Baudouin, de Chinon, qui l'annonce comme provenant du château d'Anet, l'autre, qui nous semble remanié et pourvu d'additions modernes, par M. Lesèble, de Tours.

A ces meubles, si remarquables par la simplicité de leurs lignes et la réserve de leurs reliefs, l'art flamand opposait un buffet de noyer appartenant à M. Woetz; aux formes ronflantes accentuées de pilastres, de consoles et de bossages. Ses deux corps, dont les vantaux sont ornés de frontons de bois découpé, sont séparés par une puissante moulure soutenue par des consoles et très-projetée en avant : sur elle posent deux balustres qui soutiennent eux-mêmes un lourd et saillant entablement, de telle sorte que les vantaux du buffet supérieur sont en retraite de toute cette ordonnance massive.

Deux races sont en présence par ces meubles : l'une élégante et spirituelle, s'abreuvant aux vins légers des coteaux de la Touraine; l'autre plus pesante, ne comprenant point les choses à demi-mot, et gonflée de la froide liqueur aux tons d'ambre que donnent l'orge et le houblon.

C'est aussi un meuble de formes quelque peu exubérantes qu'une autre armoire à deux corps provenant du château de Langeais, ornée de termes sur ses montants et sur l'entre-deux de ses vantaux, de frontons coupés sur ces derniers, et d'incrustations de lapis dans les cartouches de ses frises.

A notre Renaissance la plus discrète dans son luxe se rattache une table de noyer du château de Chenonceau portée par des colonnes reposant sur ses traverses. Mais le lit, qui est de même provenance, nous paraît être une composition quelque peu hybride, étant française dans son cadre, ses quenouilles et sa corniche, et flamande dans son dossier à inscriptions.

Le château de Chenonceau, lorsque nous l'avons visité il y a longtemps déjà, du temps de ses anciens propriétaires, était garni de meubles que le cicerone vous assurait être historiques et qui avaient le don de faire quelque peu sourire quiconque savait se débrouiller parmi les styles et les époques. Aujourd'hui qu'un architecte distingué qui a fait de la Renaissance une étude profonde préside aux restaurations de ce château, nous sommes convaincu qu'un goût plus sévère présidera à son ameublement.

M. Roguet aura à faire un choix; mais il conservera précieusement un magnifique panneau de bois découpé à jour, d'une exécution fort large, donné au château de Chenonceau par M. l'abbé Chevalier, auteur de nom-

breuses recherches sur la Touraine et l'un des organisateurs de l'exposition. Il emploiera également un panneau de porte, du XVII[e] siècle fort probablement, au centre duquel un cœur se relève en bosse au-dessous des nœuds d'un ruban qui l'enveloppe et qui semble attacher l'anneau d'un heurtoir. Ce heurtoir frappe un clou fiché au beau milieu du cœur et le ruban porte cette devise engageante : PVLSANTI APERIETVR. A la porte d'une dame cela devait promettre, même aux moins audacieux.

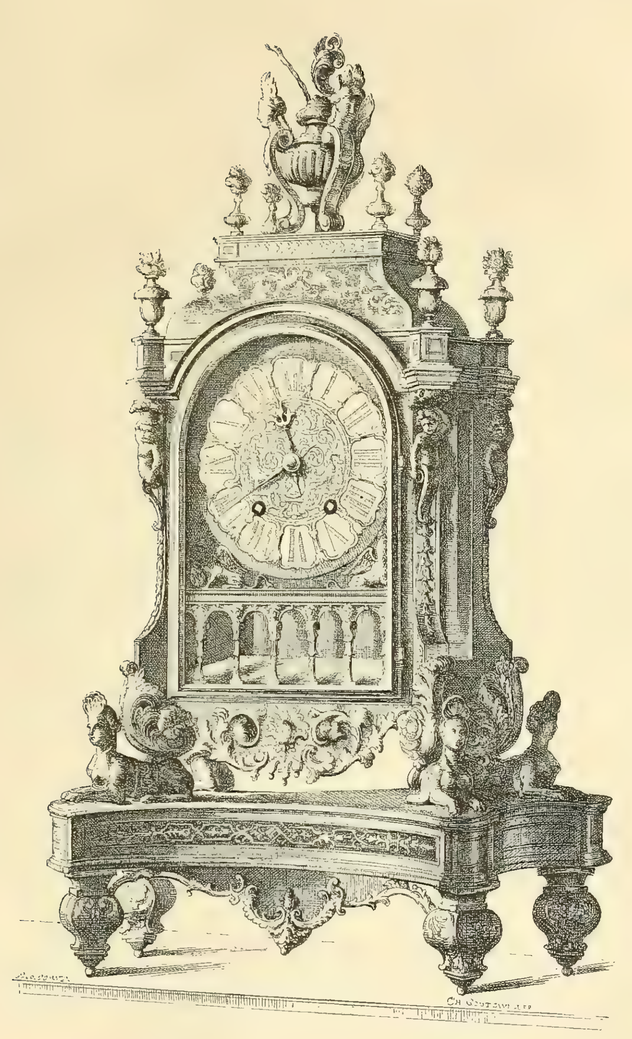
Le secrétaire avec son tablier s'abattant, mais de formes moins sèches que le triste meuble qui fut tant à la mode au commencement de ce siècle, trouve ses origines dans le mobilier méridional, italien et espagnol. M. Alfred Mame en possède un fort beau spécimen, selon nous du commencement du XVII[e] siècle, en ébène incrusté d'ivoire avec ornements saillants d'ivoire rapporté. Ce secrétaire est posé sur un support à jour et le plan de son tablier est en saillie sur celui des tiroirs qui le bordent des deux côtés.

Parmi les cabinets du même temps qui ne faisaient pas faute à l'exposition, nous en citerons deux : un fait d'écaille et d'ébène, à M[me] la baronne de Blanriez ; l'autre de marqueterie avec personnages en relief, que nous croyons flamand, à M. Moreau-Jacquemin.

La seconde moitié du XVII[e] siècle où l'ameublement subit une transformation si complète sut s'approprier avec goût les choses d'Orient dont la nouveauté charmait cette époque. Nous en avons pour preuve un coffre à couvercle cylindrique en laque de la Chine posé sur un support formé de quatre consoles reliées par un X en bois doré : une simple malle posée sur un tréteau. Mais quel goût dans l'arrangement, et quel luxe dans l'ensemble ! Ce coffre, aujourd'hui à M. le marquis de Quinemont, aurait été jadis possédé par M[me] de Châteauroux.

Quelques beaux meubles de bois doré, comme une console, un pliant et un canapé en rapport par ses dimensions avec l'intimité des petits appartements, venus du château de Chenonceau, opposaient la réserve relative de notre art français des commencements du XVIII[e] siècle à l'art italien du siècle précédent, déjà plus exubérant dans ses formes, représenté par un petit fauteuil à M. de Frémond. Également de bois doré, mais de formes plus compliquées, il présente comme dossier les enlacements d'un chiffre à jour.

Les meubles dits de Boulle étaient rares, et nous ne trouvons à signaler qu'une armoire vitrée dont les panneaux et les côtés sont plaqués de bois des îles incrusté d'étain, provenant du château de Langeais, et la magnifique pendule appartenant à M. Alfred Mame, que la gravure ci-jointe nous dispense de décrire.



PENDULE CUIVRE ET ÉCAILLE LOUIS XIV.

Il ne nous a pas été possible de découvrir le nom du propriétaire de deux belles encoignures plaquées de bois de rose et de bois de violette, garnies de bronze doré, formant console sur les côtés, et sur les panneaux des encadrements d'un dessin assez ample quoique rococo.

Puisque le hasard nous amène à parler des bronzes d'ameublement du XVIIIe siècle, il nous faut citer la monture fort ample de deux prismes hexagones en vieux chêne bleu empois à M. le marquis de Quinemont et un encrier carré, orné de triglyphes et de guirlandes, à Mme Dupré.

Nous terminons par deux commodes de laque de Coromandel, montées en cuivres dorés de l'époque de Louis XVI; l'une appartenant à M. de Fedate de Saint-Georges, l'autre à M. de Sémur, qui possède en outre le secrétaire assorti.

LES ÉMAUX. — Quelques pièces importantes se détachaient de ce groupe assez nombreux et généralement bien choisi. Il faut placer en tête trois œuvres importantes de Léonard Limosin. L'une est le portrait du connétable de Montmorency appartenant à M. le marquis de Biencourt, qui n'a exposé que trois œuvres d'art, mais des meilleures, puisque ce sont le portrait d'Antonie Mor, l'image équestre de Henri II et cet émail. C'est un de ces grands médaillons ovales, comme le musée du Louvre, la famille de Rothschild en France, et M. Danby Seymour en Angleterre, en possèdent. Le connétable est représenté de profil à droite, vêtu et coiffé de noir, sur un fond bleu, le buste étant coupé par une tablette verte avec la signature « L. L. 1502 », signature en grande partie restaurée, et erronée quant à la date. En 1502, Anne de Montmorency n'était âgé que de dix ans et Léonard Limosin n'était probablement pas encore né. Cet émail est d'une exécution très-ferme et d'un ton excessivement soutenu.

Les deux autres, qui font partie du cabinet de M. Alfred Mame, représentent deux bustes : l'un de Jésus-Christ, l'autre de la Vierge; bien que se formant pendant, ils sont d'une exécution dissemblable. Le Christ de face, largement préparé par hachures enlevées sur l'apprêt dans la première couche d'émail encore cru, est modelé, après cuisson, en bistre roux dans les ombres et dans les cheveux. Il est signé LEONARD. LIMOSIN. EMALIEVR. PAINTRE DV ROYS. M. F. 1554. La Vierge, coiffée d'un voile bleu, est posée de trois quarts. Aucune hachure sous-jacente à l'émail des carnations n'en prépare le modelé qui est à peine sensible, soit qu'il ait disparu pendant la cuisson, soit que l'artiste ait voulu imiter ces crayons si légers des Clouet et de leur école que nous savons lui avoir servi de modèles.

Ce second émail est signé LEONARDVS. LEMOVICVS. PINTOR. EMALIEVR. REGIS ANRICVS. ME FECIT. 1552., inscription qui prouve que l'artiste était un piètre latiniste s'il était un excellent émailleur.

Dans la collection de M. Charles Schmidt, où les émaux du XVII[e] siècle dominent un peu trop à notre gré, bien qu'ils aient été choisis avec goût, nous avons noté : une *Vierge* en buste, d'une exécution un peu sèche, dont la bordure porte une inscription en patois limousin, que nous attribuons à Jehan II Penicaud ; un *Saint Pierre* en pied, en robe violette et en manteau bleu, dans un médaillon circulaire, avec toutes les qualités d'effet vigoureux que l'on est accoutumé de rencontrer dans les œuvres de l'émailleur inconnu que l'on nomme PAPE ; enfin une *Crucifixion* signée des initiales I. R., ainsi qu'une autre *Crucifixion* appartenant à M[me] Menessier, faussement attribuée à Martial Reymond par le catalogue.

Le J. Reymond que désigne ce monogramme peignit surtout des compositions symétriques où il introduisait des personnages contemporains, comme dans la plaque du musée du Louvre. Sur celle de M. Ch. Schmidt il a ajouté sainte Catherine et saint Claude aux personnages que l'on voit d'ordinaire représentés au pied de la croix dans la *Crucifixion*. Sur celle de M[me] Menessier il a agenouillé un personnage dont le nom est suivi de la date 156..., malheureusement incomplète. Dans les deux œuvres le blanc mat domine, légèrement modelé en roux dans les carnations, car avec le XVI[e] siècle disparaissent les anciens procédés décoratifs des hachures profondes et des traits de contour, pour faire place au travail du pinceau sur un fond uni.

M[me] Menessier possède encore une *Arrestation du Christ* au jardin des Oliviers qu'elle attribue à Pierre Reymond, émail dont les figures d'assez grandes proportions, aux carnations saumonées, exécutées en partie sur paillons, nous paraissent devoir être plutôt de la main de Pierre Courteys.

Parmi les pièces du XVII[e] siècle des Nouailher et des Laudin qui forment une bonne partie de la collection de M. Ch. Schmidt, nous citerons encore une *Crucifixion* exécutée sur paillon par Jehan Limosin, qui a figuré un prêtre en surplis agenouillé au pied de la croix.

Afin qu'on ne croie point que nous négligeons outre mesure les habiles ouvriers du XVII[e] siècle que nous venons de citer, nous signalerons une coupe basse appartenant à M. de Fedate de Saint-Georges, portant au fond une figure de sainte Geneviève, œuvre charmante qui sent encore les traditions de la grande école du XVI[e] siècle et qui nous semble exécutée par le premier des Pierre Nouailher, et une autre à M. Lenail, que Jacques I[er] Laudin a décorée des figures d'Antoine et de Cléopâtre arrangés à la mode du XVII[e] siècle, au milieu d'un entourage de tulipes.

Il nous faut revenir sur nos pas afin de noter six assiettes représentant les travaux de six des mois de l'année, signées du monogramme I. C. que l'on croit être celui de Jehan Courteys, s'il n'est pas une forme abrégée de celui de Jean de Court, assiettes appartenant à M. Ernest Palustre, dont le musée du Louvre possède les analogues.

Les bijoux ornés d'émaux peints du XVIIIe siècle ne nous offrent guère qu'une montre avec sa châtelaine qui n'est point de Petitot, lequel ne s'est jamais livré, suivant nous, à des travaux de ce genre, mais qu'on peut sans invraisemblance prêter aux frères Hurault. Avec ce beau bijou Mme Dupré possède quelques charmantes boîtes émaillées.

La céramique. — Les faïences envoyées du château de Langeais par Mme Baron, et de leurs cabinets par plusieurs membres de la famille Mame, renfermaient de fort beaux spécimens des principales fabriques européennes du XVIe et du XVIIe siècle. Nous les signalerons brièvement, aucun d'eux ne nous semblant d'ailleurs apporter d'éléments nouveaux à l'histoire de la céramique.

Il y avait peu de faïences hispano-moresques antérieures au XVe siècle. La plus ancienne, exposée par M. Ernest Mame, est un plat représentant l'aigle de Valence sur un fond de grands feuillages allongés. Un second plat, décoré de feuilles de fougère combinées avec des tiges filiformes, à M. O. Lesèbe; deux autres plats portant : l'un un lion sur un fond vermiculé, l'autre un aigle accompagné d'oiseaux, d'un dessin par trop négligé, tous deux à M. Alfred Mame, complétaient la série chronologique.

Après quelques pièces attribuées à Pesaro qui peuvent servir de transition entre les produits de l'Espagne et les majoliques italiennes, pièces d'apparat où des rehauts de couleur à reflets métalliques sont largement posés sur un dessin bleu plus décoratif que savant, nous trouvons quelques spécimens excellents des principaux centres céramiques de la Péninsule.

De Faenza, c'est une assiette exposée par M. Alfred Mame, dont les larges bords décorés par enlevage de grotesques sur fond bleu encadrent un écu orangé.

De Chaffagiolo, c'est une autre assiette, prêtée par Mme Menessier, aux armes des Médicis, portant au revers les deux lettres P. A. qui sont devenues la marque de cet atelier pendant la seconde moitié du XVIe siècle.

Nous rapprocherons de cette pièce une autre du cabinet de M. Alfred Mame qui porte les mêmes armes avec le mot CLEMENS qui doit être le nom du pape Clément VII. Or elle est réchampie de jaune métallique dont le ton chamois devrait la faire attribuer à l'atelier de Deruta, placé

sur le territoire pontifical. Mais il existe aussi de Chaffagiolo, atelier des Médicis, des faïences à reflets métalliques d'un ton peu éclatant, notamment au musée de Cluny. A laquelle des deux fabriques, celle de sa famille ou celle du territoire papalin, Clément VII commanda-t-il l'assiette qui nous occupe?

D'Urbino, le cabinet de M. Alfred Mame possède un grand plat représentant la famille de Darius aux pieds d'Alexandre que nous croyons de Nicolo, et une coupe où Xanto a peint en 1535 un sujet assez compliqué qui doit représenter Thésée pénétrant dans le labyrinthe. Ariane porte un costume du XVIe siècle, tandis que les autres personnages sont vêtus à l'antique, sauf un Amour qui est tout nu.

M. O. Lesèbe possède une réplique du plat du musée du Louvre dont le sujet, assez difficile à comprendre, est emprunté à une composition d'Amico Aspertini gravée par Bonasone, et qui est connue des amateurs sous le nom de : *Le Sacrifice de Caïn.* Puis pour représenter la dernière période de l'art dans cet atelier d'Urbino qui a jeté un si vif éclat pendant presque tout le XVIe siècle, Mme Ve Baron avait envoyé deux plats représentant : l'un *Apollon et les Muses*, l'autre *Joseph expliquant les songes*, œuvres de l'atelier des Patanazzi, recommandable surtout par le grand goût de ses ornements, ainsi que le prouve le revers de la seconde de ces pièces.

La fabrique de Gubbio nous semble avoir revêtu de lustre métallique rouge et rubis de l'éclat le plus fulgurant deux coupes à larges bords appartenant à M. E. Mame, l'une représentant deux mains d'alliance entourées de mascarons et de feuillages en relief; l'autre un Amour lié dans une bordure de palmettes en réserve sur fond bleu.

Enfin M. Genève fils avait exposé un plat ovale représentant au centre des forgerons, entouré de reliefs qui figurent des rinceaux et des fleurons en style du XVIIe siècle et d'un grand goût, étalés sur le fond et sur le bord où des Amours joufflus se mêlent à leurs entrelacs. Le tout est réchampi d'un bistre brun d'un ton assez particulier. Aucune marque ne vient éclairer sur l'origine de cette pièce, que certains produits de M. Ginori imitent de très-loin.

Nous n'avons aucune intention de nous égarer dans le détail des faïences françaises et flamandes qui foisonnaient à l'exposition; il nous suffira de citer les plus intéressantes.

De Bernard Palissy M. Alfred Mame avait exposé un Neptune qui nous semble être plutôt de la suite du maître que du maître lui-même. Mme veuve Renou avait envoyé un grand plat à reptiles assez négligé et une charmante coupe toute à jour dont le réseau est formé d'un petit réci-

pient central entouré de cinq autres récipients séparés par des palmettes évidées.

Parmi les produits assez remarquables de Nevers, nous avous surtout noté trois grands plats à décor bleu et violet : l'un à M. J.-B. Wœts, représentant la *Samaritaine*, d'un assez bon style, l'autre à M. Poulet, figurant une chasse; et un dernier à M. Hallez, orné de sujets chinois. Enfin M. Alfred Mame possède une jardinière, pièce assez compliquée, assemblage de deux vases superposés, sans autre liaison dans leurs formes que deux anses torses. Leurs larges panses terminées par un plan horizontal sont percées d'orifices circulaires destinés soit à laisser dégager des odeurs, soit à recevoir des tiges de fleurs.

Ce qu'il y avait de moins commun en faïences de Rouen était une paire de tasses avec leurs soucoupes à décor de ferrures, qui avec d'autres pièces à peu près analogues de Delft, le tout posé sur un plateau plus ancien, composait un service à café dont nous ignorons le propriétaire. Deux sucrières, l'une conique, à M. E. Mame, l'autre à balustre appartenant à M. le docteur Nivert, doivent y être jointes.

La fabrique de Moustier figurait aussi avec plusieurs de ses plus charmants produits. Nous citerons un grand plat ovale représentant l'*Assemblée des dieux* au milieu d'ornements dans le style de Bérain ; un plateau hexagone où des buveurs et des singes cuisiniers, peints en bleu, en violet ou en vert, sont distribués au milieu des caprices que Claude Gillot affectionnait ; et enfin une cuvette aux armes du maréchal duc de Richelieu : le tout provenant du château de Langeais.

Une cuvette semblable était exposée par M. Gillet, de Chinon, tandis que le pot à l'eau illustré des mêmes armes de Richelieu et de Guise appartient à M. Villemin, de Tours. Lequel de ces deux amateurs permettra à l'autre de compléter un ensemble en réunissant ces deux pièces?

Parmi les faïences allemandes nous signalerons seulement deux grandes plaques de poêle, vernissées en vert, dont les hauts reliefs encadrés par de puissants motifs d'architecture représentent l'*Automne* et l'*Hiver*; pièces essentiellement décoratives qui appartiennent au château de Langeais.

Il serait peut-être opportun de parler des terres cuites émaillées des deux Avisseau, de Tours. Mais nous avouons ne partager en aucune façon l'engouement qu'ont excité les travaux du père et du fils. Ce qui manque surtout à ces imitations des faïences d'Oiron et des plats à poissons et à reptiles de Bernard Palissy, c'est la qualité de l'émail. Nous reconnaissons volontiers l'excellence du modelé de leurs animaux de toute

espèce, mais leurs ensembles manquent d'unité autant par la composition que par la couleur, qui est maigre et sans harmonie.

La verrerie. — Si toutes les pièces de verrerie exposées n'appartiennent pas à M. Alfred Mame, toutes celles que nous avons notées sortent du moins de son cabinet. Elles sont de deux provenances : de Venise et d'Allemagne. De Venise est venu un grand verre cylindrique à couvercle, décoré de perles et d'imbrications dorées ; un immense verre à pied dont la coupe hémisphérique est portée sur une tige que décorent des mascarons bleus ; deux hauts verres coniques dont la tige disparaît sous les superfétations de pièces rapportées, façonnées à la pince dans les pâtes blanches et colorées ; enfin un grand verre conique sur un pied bas, presque de même forme, garni d'un couvercle côtelé, en verre filigrané.

D'Allemagne sont venus plusieurs hauts vidrecomes cylindriques dont le verre vert est émaillé d'armoiries et porte des dates qui vont de l'extrême fin du XVIe siècle (1596) jusqu'au milieu du XVIIe.

L'orfèvrerie. — Tant de causes hâtent la destruction des anciennes pièces d'orfèvrerie et d'argenterie que ce sont les églises presque seules qui peuvent en donner des spécimens de quelque importance, et encore combien faut-il lutter contre ceux qui les administrent afin de les empêcher de vendre ce qu'elles possèdent pour l'échanger contre du clinquant !

L'œuvre la plus ancienne de l'exposition est une croix-reliquaire du XIIIe siècle en cuivre doré, orné de cabochons, ajustée à une époque plus récente, croyons-nous, sur un pied de bronze du XIIe siècle, à l'église de Charentilly. Venait ensuite un chef-reliquaire d'argent repoussé au XIVe siècle, appartenant à la fabrique de la cathédrale.

Un long intervalle de temps sépare l'exécution de ces pièces de celle des calices en grand nombre qui les accompagnaient. Le couvent de Notre-Dame du Refuge, à Tours, en possède un magnifique qui doit être matière à controverse. Un des émaux qui décorent le nœud de sa tige porte la date 1540, mais le pied est orné des armes de la famille de Vassé qui se retrouvent émaillées sur la patène, et sous ce pied se trouve gravée une inscription relative à cette même famille avec la date 1632. D'ordinaire il y a défaut de dates sur l'orfèvrerie ; ici il y a excès. Or, nous pensons que le pied et le nœud n'ont pas toujours appartenu à la même œuvre. Le premier est décoré de rayons en relief alternativement droits et flamboyants qui se voient surtout dans l'orfèvrerie de la fin du XVIe siècle et des commence-

ments du XVIIe, tandis que le reste du calice appartient à la Renaissance, d'ailleurs assez lourde.

La fausse coupe est toute couverte d'arcades abritant chacune une figure d'apôtre, et la tige au-dessous du nœud, creusée elle-même de niches séparées par des balustres formant pinacles, et surmontées de coquilles en guise de frontons, ressemble trop au nœud de certains calices de la Renaissance pour que nous ne croyions pas à d'anciens remaniements. Il faudrait pouvoir analyser à loisir cette pièce, d'ailleurs très-remarquable par la richesse de son ornementation, afin de discerner ce qui appartient à chacune des dates qu'elle porte.

La fabrique de la cathédrale, celle de l'église de Céré, et les Dames du Saint-Esprit, avaient encore exposé quatre calices du XVIIe siècle, dont le dernier est surtout remarquable par la beauté des sujets en relief qui en décorent la fausse coupe et le pied.

Nous citerons aussi comme un excellent spécimen de l'orfévrerie repoussée de la même époque un ciboire appartenant à l'église de Notre-Dame la Riche, de Tours, dont les sujets sont également d'un excellent style et d'une grande finesse d'exécution.

Si nous quittons l'orfévrerie religieuse, nous ne trouvons plus guère à mentionner que la monture en cuivre doré, faite au XVIe siècle, d'un pot à bière de cristal de roche appartenant à M. Alfred Mame. L'anse et les garnitures sont gravées, mais les trois frettes qui relient celles du pied et celles du bord sont ornées de statuettes et de mascarons d'une grande finesse d'exécution.

Le service de table des rois de Pologne, Sigismond II (1547-1575), Sigismond III (1587-1632) et de Jean III Sobieski, celui-là exécuté après la délivrance de Vienne en 1683, dont nous avions vu quelques pièces lors de l'exposition rétrospective de 1865, avaient été exposés par M. le comte Branicki. Cette argenterie d'argent et de vermeil est très-riche, très-intéressante même, mais c'est tout ce que nous trouvons à en dire, et en attribuer à Benvenuto Cellini quelques parties, c'est vouloir faire tort plus que de raison à la renommée du trop célèbre Florentin, même auprès de ceux qui ne se font point illusion sur ses mérites.

Nous préférons les simples coupes formées d'un assemblage de médailles comme on en fit tant en Allemagne vers la fin de la Renaissance. Cela est nécessairement simple de forme, et cette simplicité forcée est déjà une qualité que l'on apprécie surtout lorsque ces pièces sont rapprochées, ainsi que l'a fait M. le comte Branicki, de pièces fastueuses qui pèchent surtout par la forme.

Nous croirons nous être occupé de tout ce qu'il y avait de remar-

quable dans cette section lorsque nous aurons cité deux boîtes ovales, d'or émaillé, de l'époque Louis XV, ornées de portraits émaillés ou peints, que Mme Dupré avait exposées en compagnie d'autres boîtes de vernis Martin, ou d'émail allemand.

Tissus, Broderies, Tapisseries. — Le tissu de soie qui, connu sous le nom de chape de saint Mexme, a suscité naguère d'assez vives controverses entre V. Luzarche et Ch. Lenormant, ne pouvait point n'avoir pas été exposé par l'église de Saint-Étienne de Chinon qui le possède. Ce carré de soierie, qui nous semble appartenir au genre satin, est à fond bleu broché de léopards affrontés au *homa* et enchaînés au *pyré* auquel ils sont adossés, ce qui en révèle l'origine persane. Un aigle (?) vole au-dessus de chacun d'eux et un chien (?) court entre leurs jambes. Ces éléments de décoration distribués par lignes horizontales, mais chevauchés sur chaque ligne, sont alternativement blancs et rouges sur l'une, jaunes et verts sur l'autre. Le dessin en est rude et sommaire, mais l'effet est essentiellement décoratif. Une inscription arabe, tissée dans la lisière et qui formule des vœux de bonheur pour celui qui possédera le tissu, le date du XIe au XIIe siècle, tandis que Charles Lenormant, qui ne la connaissait pas, le croyait sassanide et du Ve siècle[1].

Les belles soieries tissées à Tours, du XVIIe au XIXe siècle, que M. de Farcy avait envoyées d'Angers, auraient mérité une étude si des œuvres d'un art moins impersonnel ne nous eussent attiré. Comment décrire d'ailleurs toutes ces étoffes à ramages, que rien ne particularise d'une façon bien tranchée? Il est plus facile de s'en tirer avec les broderies où la figure humaine apparaît le plus souvent.

Ici c'est encore par une œuvre du moyen âge qu'il faut commencer. La broderie la plus ancienne est un orfroi de la fin du XIIIe siècle, ajusté sur une chasuble moderne et représentant avec une grande perfection plusieurs scènes de la vie du Christ, des apôtres et des anges sous des arcs en plein cintre, bien qu'ils soient lobés intérieurement.

Nous citerons encore un parement d'autel du XVe siècle très-usé représentant la Vierge et les douze apôtres s'enlevant en clair sur un fond bleu, que nous avons distingué au milieu d'un nombre considérable de

1. Il est question de la chape de saint Mexme dans les livres suivants : — Caumont, *Bulletin monumental*, t. XIV, avec figures; Caen, 1848; — Caumont, *Abécédaire d'archéologie*, 1re édition, avec figures, Caen, 1850; — Charles Lenormant, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. III, avec figures; — Victor Luzarche, *La Chape de saint Mexme*, 1re édition, Tours, 1851, — 2e édition, Tours, 1853, avec figures.

vêtements ecclésiastiques des derniers siècles, tous plus ou moins recommandables par le luxe des étoffes et des orfrois, vêtements dont la plupart appartiennent à M. de Farcy.

La merveille du genre est un carré de broderie en soie et or représentant *la Manne*, d'après quelque maître florentin de la fin du XVIe siècle, bordé de lambrequins et d'ornements d'or en relief : un vrai chef-d'œuvre exposé par M. Deliane, de Tours.

Dans cette pièce, la broderie est exécutée par points parallèles suivant les nécessités du dessin. Mais il existe un autre genre qui consiste en points carrés sur un canevas plus ou moins fin ; c'est ce qu'on appelle aujourd'hui improprement de la tapisserie. On peut, lorsque le canevas est d'une grande finesse, arriver à des résultats merveilleux, ainsi qu'on le voit par un portrait du chancelier d'Aguesseau faussement catalogué comme étant une tapisserie des Gobelins, parmi les envois du château de Chenonceau.

Les brodeurs ne reculaient pas devant les ouvrages les plus considérables, tels qu'une grande portière que nous croyons italienne et du XVIIe siècle, venue du château de Langeais. Leurs produits sont abondants jusque vers la fin de ce même siècle où ils disparaissent dans les comptes de la maison du roi et de celles des princes. M. Anatole de Montaiglon, qui fait cette remarque dans les *Nouvelles Archives de l'art français* (t. I, p. 488), attribue cette disparition à la mode qui aurait supprimé les broderies sur les vêtements. Néanmoins, à voir le grand nombre de tentures et de meubles du XVIIe siècle exécutés en ce qu'on appelle de la tapisserie au petit point ou à point carré, et qu'il serait plus convenable d'appeler une broderie, nous dirions volontiers que la création des manufactures des Gobelins et de Beauvais, ayant été la cause d'une transformation dans le tissu des meubles et des tentures, le fut aussi de la disparition des brodeurs.

M. de Farcy, qui avait fourni à lui seul la plus grande partie de l'exposition des tissus ecclésiastiques, possède aussi des tentures dont il avait montré quelques pièces. C'était d'abord une tapisserie des Vices et des Vertus des commencements du XVIe siècle, mais d'un style encore gothique, exécutée très-sommairement par hachures, dont les différents épisodes sont séparés par des colonnes entourées de torsades de feuillages et qui a pour bordure de grandes feuilles accompagnées de fleurs sur un fond bleu intense. C'étaient encore les fragments d'une autre tenture de la même époque provenant d'une église du Mans et représentant la légende de saint Benoît, dont des quatrains français, inscrits dans la bordure, expliquent les sujets.

La cathédrale d'Angers, si riche en tapisseries et qui en possède même du XIVe siècle qu'elle avait envoyées à l'exposition de l'Histoire du travail en 1867, s'était contentée d'exposer les trois parties d'une légende de saint Saturnin, provenant d'une église de Tours placée sous le patronage de ce saint.

Sur l'une d'elles le donateur, Jean de Beaune, baron de Samblançay, est représenté avec Jeanne de Rusé, sa femme, avec la date de 1527, qui est précisément celle où le surintendant fut pendu. Les longues inscriptions rimées qui expliquent les sujets, ainsi que le style des figures, prouvent l'origine française de ces tapisseries. Les personnages sont quelque peu allongés; le caractère plus que la beauté a été recherché sur leurs visages et quelque chose de gothique apparaît encore dans la façon dont sont cassés les plis de leurs vêtements. Nous sommes là en présence des dernières manifestations d'un art traditionnel que la Renaissance a peu influencé encore. Mais celle-ci se retrouve, et très-développée, dans l'architecture des fonds et surtout dans la bordure, composée latéralement de deux pilastres ornés de grotesques. Leur base porte sur une moulure qui forme l'encadrement inférieur, et leurs chapiteaux corinthiens supportent une longue architrave dont la frise est chargée de têtes d'anges alternant avec des palmettes, ce qui constitue la partie supérieure de l'encadrement.

Trois grands panneaux d'une excellente conservation, des commencements du XVIIIe siècle, dont nous attribuerons volontiers la composition à Noël Coypel, représentant des jardins sérieusement cultivés par des Amours, avec de simples torsades dorées pour bordure, avaient été envoyés du château de Beaumont-la-Ronce, où ils doivent produire un excellent effet.

Un grand panneau provenant du château de Langeais, décoré exclusivement des armes de France, est d'une composition plus compliquée que ne sont d'habitude ces tapisseries fabriquées pour rappeler dans les cours de justice la personne royale au nom de qui elle était rendue, Dieu sait comment. Outre les deux petits anges qui supportent l'écu de France et qui remplacent les deux grands anges traditionnels, on y voit deux autres figures de Génies ajustées en ornement et d'une grande tournure.

Nous terminerons ce chapitre relatif aux choses destinées à couvrir les murs par la mention des toiles peintes du château de Chenonceau. Grâce à la trouvaille d'anciennes planches de bois gravé qui avaient servi à fabriquer de vieilles toiles simplement couvertes de dessins courants, on a pu essayer d'en reconstituer de nouvelles. Comme dans la fabrication des papiers peints aujourd'hui, le dessin était imprimé par ces planches;

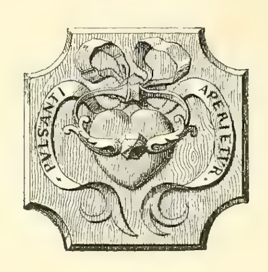
mais au lieu de déposer de la couleur sur la toile, il y imprimait une composition gommeuse que l'on saupoudrait de poudres colorées qui imitaient des velours; puis le fond était peint ou doré à la main. Les essais modernes ne se distinguent des anciens types que par trop de soin dans l'exécution et de sécheresse dans le résultat.

Certes, nous avons passé bien des choses sous silence, par oubli et volontairement, dans cette longue revue. Ainsi nous avons omis tout ce qui appartenait à l'art oriental de la Chine et du Japon, dont MM. Alfred Mame, Blot, de Marolles et Schaffers possédaient de nombreux et souvent remarquables spécimens; nous avons dû négliger également de nombreux objets dits d'étagère, comme les éventails, les boîtes, les bijoux, quelques porcelaines de Sèvres ou de Saxe. Enfin la bibliothèque tourangelle de M. Taschereau échappe à la compétence de la *Gazette des Beaux-Arts*, et surtout à la nôtre. Cependant nous espérons en avoir assez dit pour montrer l'importance de cette exposition.

D'ailleurs, les Tourangeaux eux-mêmes se chargent d'en conserver le souvenir dans une publication dont le texte, confié à M. Léon Palustre, secrétaire de la Commission d'organisation, sortira des presses de MM. Mame et sera accompagné d'un grand nombre de reproductions photoglyptiques des principales œuvres exposées, tirées avec un soin dont nous avons pu nous rendre compte par M. Blaise, un très-habile photographe de Tours.

Peu de villes auront aussi bien fait.

ALFRED DARCEL.



LES GRANDES COLLECTIONS ÉTRANGÈRES[1].

II.

M. JOHN W. WILSON.

II.



Les portraits sont l'une des richesses les plus précieuses de la collection Wilson, surtout dans le compartiment néerlandais. Voici, par exemple, une curiosité de haut goût, d'autant plus attachante que la peinture, indépendamment de son mérite, offre l'attrait d'une sorte d'énigme. C'est un portrait de femme, la *Jeune Femme à l'éventail*, peint sur panneau, grandeur nature et presque en pied; un Cuyp, un Benjamin Cuyp. Pourquoi Benjamin? Pourquoi pas Albert? Il est certain qu'Albert est infiniment plus célèbre, et que le Claude hollandais, non moins habile à peindre le portrait que le paysage, les animaux ou la nature morte, n'eût éprouvé aucun embarras à prendre la ressemblance de cette jeune femme, pour peu qu'elle l'en eût prié. Aussi n'est-il pas étonnant que dans la galerie Pereire, où la dame avait élu domicile avant de se donner à M. Wilson, ce beau morceau de peinture ait été attribué au plus grand, au plus fameux des Cuyp. Le catalogue de la collection Wilson, avec une loyauté parfaite, le restitue à Benjamin. Mais ce Benjamin, quel homme est-ce?

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VI, p. 512, t. VII, p. 64 et 352, et t. VIII, p. 215.

Albert, dit-on, était son oncle. Peut-être fut-il son maître ; mais c'est là une simple conjecture, car il paraît qu'on ne sait pas grand'chose du neveu. L'époque exacte de sa naissance, on l'ignore. Celle de sa mort? On n'est pas fixé, et si l'on possède sa signature, ce n'est pas sur ce portrait qu'on l'a trouvée. L'œuvre est datée :

AN°. 1636

mais elle n'est pas signée. En attendant que l'érudition ait dissipé toutes ces ténèbres, laissons-nous aller au plaisir d'admirer cette jeune femme, qu'elle vienne de Benjamin ou de Jacob. Admirer, c'est beaucoup et ce n'est pas assez. Elle n'est pas jolie, et pourtant on est tenté de lui faire un doigt de cour. Gageons qu'elle ne songera pas à s'en formaliser. Naïve personne, voire même un peu gauche, et malgré tout coquette. Ce portrait aura été un événement dans sa vie. Elle s'est mise en frais. La voilà dans ses plus beaux atours : robe noire brodée d'argent aux manches et à la taille ; un énorme pompon à la ceinture ; des manchettes soigneusement empesées ; des bracelets, un collier d'or ; l'éventail à demi ouvert dans la main droite qui ne semble pas très-habituée à en jouer ; par-dessus la collerette en guipure, une colossale fraise tuyautée, chef-d'œuvre de la repasseuse, lui couvre les épaules et le haut de la poitrine, encadrant une petite tête qui se penche comme pour écouter complaisamment quelque propos doux ou gai, une physionomie souriante, rayonnante, candide et malicieuse à la fois ; un bonnet comme on n'en fait plus, un bonnet cousin de sa fraise, lui serre les oreilles et laisse voir la naissance de ses cheveux roux, lissés en arrière à la chinoise. Le regard petille de jeunesse et la bouche légèrement entr'ouverte donne à la joie qui anime le visage une nuance d'étonnement. Cette jeune femme évidemment s'amuse, mais il est clair aussi que cela ne lui arrive pas tous les jours. Elle n'en revient pas, mais elle y reviendrait volontiers. Ce piquant portrait aura fait passer à Benjamin Cuyp un agréable moment qu'il n'a eu garde d'abréger. Pas d'improvisation, pas d'emporte-pièce, rien de l'*ex abrupto* de Hals dans cette peinture, lissée comme les cheveux du modèle, avec amour, mais aussi avec esprit, sans excès de caresse, coquettement, mais magistralement.

Le *Portrait de vieille femme* par Aart Mytens éveille d'autres idées. Il y a de beaux ans que cette vénérable grand'maman a renoncé à la

coquetterie, en admettant qu'elle ait jamais passé par là. Plus de broderies, plus de parure fringante. Un vêtement simple et sévère, et probablement toujours le même, il n'en faut pas plus à cet âge. Où sont les toilettes d'antan? L'éventail a cédé la place au livre d'heures, et pour en lire et relire les éternelles oraisons l'œil presque éteint de la bonne vieille réclame le secours des besicles. La tête vue de face, ou peu s'en faut, est modelée et fouillée avec une adresse étonnante, et, bien que le pinceau détaille jusqu'aux moindres rides, la peinture a beaucoup de largeur et de fermeté. C'est merveille de voir comme ces peintres néerlandais du XVIIe siècle s'entendaient à faire vivre et parler leurs contemporains, et à pénétrer jusqu'au fond de leur âme en reproduisant leurs traits. C'est merveille surtout de voir les oubliés et les dédaignés de cette grande époque, et jusqu'à des inconnus, rivaliser de science et de talent avec les maîtres les plus vantés. Il y a toute une vie de femme dans ce regard terne et fatigué, qui défie toute surprise, tant il a vu de choses; et ce visage usé, flétri par les années, est empreint d'une sérénité qui semble ne devoir jamais s'altérer. La bonne vieille a pris le temps comme il venait. Elle ira jusqu'au bout sans impatience et sans frayeur. Nous voilà bien loin de l'amiral Cornelis Tromp et de sa femme au musée d'Amsterdam, deux portraits d'Aart Mytens dont la lourdeur affligeait W. Bürger. Le portrait plein de caractère de la galerie Wilson eût consolé le célèbre critique. Ce portrait est tout à fait à sa place dans une collection exposée au profit des pauvres de Bruxelles, s'il est vrai qu'Aart Mytens soit né en cette ville. C'est le nouveau catalogue du musée d'Amsterdam qui l'affirme. Le portrait de vieille femme est signé du monogramme :



Deux couples appellent maintenant notre attention. D'abord le portrait d'un jeune gentilhomme et le portrait d'une jeune dame, par Jacob Willemsz. Delff. Mari et femme apparemment, mais pas depuis bien longtemps, la jeune dame a vingt et un ans et le jeune gentilhomme vingt-

quatre. Le mari est de beaucoup le moins agréable et le moins réussi. Mine boudeuse et renfrognée, tête plate, et dans le regard un grain de dépit qui pourrait bien tourner à la colère. Ce mari-là se demande s'il ne s'est pas hâté d'allumer les flambeaux de l'hyménée, — style de son temps, 1647, — et s'il n'eût pas mieux fait de jeter encore quelques gourmes, — style du nôtre. — Mais la femme est amusante, et, si désirable qu'elle puisse être, comme elle explique le mari ! Soyez sûrs que des deux époux, c'est elle qui mène l'autre. Quel air futé ! Il y a gros à parier que Madame n'est pas d'origine hollandaise. Tout est pointu chez cette blonde, le nez comme le menton, le regard comme le sourire ; pointu mais gai, pour nous, sinon pour Monsieur. Et le peintre, à peine plus âgé que ses modèles, — il avait vingt-huit ans, — le peintre qui s'était laissé aller à assombrir le gentilhomme s'est plu à égayer la dame. Le portrait masculin n'est pas moins farouche de ton que d'expression. Le portrait féminin est peint dans une gamme plus claire et riante, grâce aux ajustements dont les fraîches couleurs prêtent quelque souplesse à des formes un peu roides.

Tous les deux sont signés. Le portrait d'homme :

Ætatis. 24.
A°. 1647.
Delff.

Le portrait de femme :

Ætatis 21.
A°. 1647.
Delff

Ce couple est anonyme. L'autre, peint par Paulus Moreelse, l'excellent élève de Miereveld, est pourvu de son état civil. C'est à Guilberdt

Pz. Van Herness et à sa femme que nous avons affaire. Nous remontons plusieurs années en arrière. Ces deux portraits ne sont pas comme les précédents une fantaisie, un luxe de jeunes mariés. Guilberdt et son épouse se sont fait peindre sérieusement, non par caprice ou désœuvrement, mais de propos délibéré, pour laisser à leurs descendants le souvenir de leurs augustes traits. Les portraits sont plus grands. On n'a pas regardé à la dépense. Cela coûtera ce que cela coûtera. Faisons les choses convenablement. Nous en avons les moyens. Les personnages sont mûrs, graves et convaincus. Ils vont à l'immortalité, et ils le méritent bien; ils le savent mieux que personne. Ils posent. La femme surtout est adorable d'infatuation candide. Bonne ménagère qui malgré sa richesse met chaque jour la main à la pâte; le tapis d'Orient qui recouvre la table, à gauche, prouve qu'elle n'a rien à se refuser; elle est mise comme une boutiquière. Nous sommes encore au temps de la simplicité hollandaise, mais cette simplicité extérieure n'exclut pas l'orgueil intérieur. Dame Guilberdt se guinde et se pince; elle tient à paraître; elle est quelqu'un et veut qu'on le sache. Le mari, moins affairé, n'est pas moins solennel. Cette fois, c'est le mari qui a inspiré le peintre. Il y a dans les joues de la femme des bleus étranges, et les blancs de sa collerette sont d'une crudité fâcheuse. Le portrait du mari, d'une tonalité presque uniforme, où le noir domine, a plus d'ampleur.

Moreelse tient de Miereveld. Roelof Koets est le disciple peu connu d'un peintre autrement célèbre, Gérard Terburg. Aussi ne s'est-on pas gêné pour attribuer au maître illustre des œuvres de son obscur imitateur : impertinence fréquente dans l'histoire commerciale de l'art, impertinence doublement coupable.

Laissons la bonne foi de côté, mais appauvrir Koets, qui ne possède que le nécessaire, et cela pour enrichir Terburg, qui n'a besoin de rien, c'est une indignité. Le catalogue Wilson s'en défend. Il nous signale deux petits portraits en pied qu'il laisse à Roelof Koets. Le peintre du *Congrès de Munster* ne s'en plaindra pas. Ces deux figurines n'ont gardé qu'un pâle reflet de l'élégance et de la couleur de Gérard Terburg.

Il est bon de savoir que Thomas de Keyser fut un peintre de génie. La galerie Wilson, si l'on s'en tenait aux deux échantillons qu'elle possède de son talent, laisserait planer un doute sur ce point. Le plus important — un homme debout et une dame assise, réunis dans un même cadre, dimension Terburg — est aussi le moins heureux. Ce fut probablement une belle chose, mais elle a trop souffert pour qu'on s'y arrête longtemps. L'autre est bien préférable. C'est une petite tête de

bourgeoise hollandaise peinte dans un médaillon, finement modelée et très-expressive. Elle est signée du monogramme :

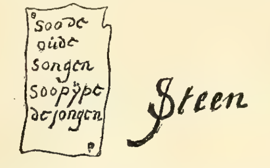
TK, ANNO 1632,
ÆTA^{S}. SVÆ. 32.

Avec Schalcken et Willem Mieris nous tombons dans le minuscule ; deux portraits à monter en broche, mais curieux, et supérieurs à ce qu'on peut attendre de ces petits maîtres. Le Willem Mieris — un vieux bonhomme quelconque en perruque Louis XIV — est un peu sec selon son habitude, mais pas trop, juste ce qu'il faut de sécheresse pour indiquer nettement la mauvaise humeur évidente du vieillard. Le poëte *Van Heemskerk* de Schalcken est touché d'un pinceau plus moelleux.

Arrachons-nous à cette manière qui annonce déjà la décadence de la grande école hollandaise. Mieux vaut retourner aux origines. Un chef-d'œuvre d'Antonio Moro nous y invite. Chef-d'œuvre n'est pas de trop, mais le chef-d'œuvre n'a pas le caractère d'originalité locale que l'autonomie religieuse et politique imprima plus tard à l'art de la Hollande. Nous sommes au XVI[e] siècle. Le peintre est cet Antonie Mor dont la roture néerlandaise fut recouverte d'un vernis de noblesse par Marie Tudor. Il arrivait d'Espagne présenté à la première femme de Philippe II par son royal époux, dont il était le peintre ordinaire. Le voilà chevalier, et son nom hollandais, avec la désinence méridionale, garde le cachet aristocratique anglais : Sir Antonio Moro. Le modèle est Élisabeth de Valois, seconde femme de Philippe II. Il est facile de voir que la peinture est antérieure à la Hollande libre, maîtresse d'elle-même en art comme en tout. Elle participe encore de la roideur gothique, mais avec toute la richesse d'aspect de la Renaissance. Le costume, de soie rouge, constellé de pierreries, costume étrange autant que brillant, à faire rêver nos couturiers modernes, — les manches, par exemple, larges et largement tailladées, feraient fureur aujourd'hui, s'il se trouvait une audacieuse pour les lancer, — le costume est traité avec une prestigieuse virtuosité. Cela est à la fois étincelant et harmonieux. Mais quelque importance qu'ait le vêtement dans cette représentation grandeur nature d'une femme, d'une reine, vue jusqu'aux genoux, afin de perdre le moins possible de la robe, quelle que soit la dextérité du peintre dans ce travail, — reproduit avec autant de sûreté que de verve dans la magnifique eau-forte de M. Jules Jacquemart,— la tête de la jeune souveraine n'en est pas moins le bijou de

ce portrait. Elle est jeune, mais la jeunesse lui est interdite ; elle la contient, elle la réprime pour ne pas déplaire au maître. Aussi paraît-elle au premier abord déplorablement triste, languissante, maladive. Approchez-vous cependant. Étudiez ces joues pâles, ces lèvres serrées, ce regard glacé. Vous y verrez tout un fourmillement de sourires qui font effort pour se cacher, et qui n'y parviennent pas autant qu'ils le voudraient. La jeunesse est plus forte.

Si quelqu'un s'avisait d'entreprendre une histoire du rire sous Philippe II, il n'irait pas au bout de la première page, à moins d'entrer dans quelques détails sur le régime des Petites-Maisons espagnoles au XVI[e] siècle. Titre piquant, livre impossible. Le rire sous Philippe II, pure folie. Un sourire rendait suspect. Comme on comprend cette joie désordonnée qui s'empare de la Hollande quand elle se sent définitivement émancipée de la sombre tyrannie contre laquelle elle a si vaillamment lutté ! Elle n'est pourtant pas naturellement folâtre, mais elle s'en donne tant et plus. Le sourire ne lui suffit pas. Il faut qu'elle rie aux éclats. Elle se bat les flancs. Elle jubile et veut jubiler davantage. Cela fait tant de bien, et il y a si longtemps que cela ne lui était arrivé ! Elle veut un rire sonore et tapageur, qui déboutonne les pourpoints les plus graves, qui casse les vaisselles, et fasse savoir au monde entier que la Hollande est au comble du bonheur. Ils sont nombreux les peintres qui l'aident à propager la joyeuse nouvelle. Adriaan Brouwer est de ceux qui brisent le plus de pots, non sans en avoir préalablement avalé le contenu. M. Wilson a deux petits Brouwer qui viennent de collections célèbres, celles du comte de Morny et du prince Adam Czartoriski. Mais, toute pruderie mise à part, les gaietés bachiques et vomitives de Brouwer sont un peu bien ignobles. Jan Steen, le maître du genre, est plus attrayant, sans comparaison. Il ne fait pas le dégoûté, mais il avait trop d'esprit pour être dégoûtant, même dans ses hardiesses les plus risquées. M. Wilson a deux Jan Steen : Un petit panneau, *le Jubilé*, provenant de la collection Van de Wynpersse, et illustré de cette vieille devise qu'affectionnait le peintre :



(comme chantent les vieux, ainsi sifflent les jeunes) ; une assez grande toile, *le Roi boit*, qui, sans égaler les chefs-d'œuvre les plus vantés du

maître, n'en est pas moins un très-remarquable et précieux Jan Steen. Il n'a pas l'élégance de ce *Concert de famille*, exposé à Bruxelles par la Société néerlandaise de bienfaisance, et dont la *Gazette des Beaux-Arts* donnait dernièrement l'eau-forte, mais il a les qualités d'exécution du maître, l'ampleur jointe à la finesse, la précision du dessin, la vérité de l'expression, la justesse du geste, le charme de la couleur. L'homme à la fève vide son verre avec volupté, mais le verre est long et les convives s'amusent à voir l'opération se prolonger. Le buveur ira-t-il jusqu'au bout sans étouffer ou sans pouffer de rire ? Tout est là. Pour le faire éclater, un camarade abject qu'on voudrait pouvoir renvoyer à Brouwer improvise une sonate invraisemblable sur un gril qu'il racle follement armé d'une cuiller de bois en guise d'archet. Le rictus de ce drôle et celui de l'inévitable servante qui est au fond menacent de gâter le tableau, mais les autres personnages groupés autour de la table sont pleins de naturel et de bonhomie. A gauche, selon les indications du catalogue, « une femme sourit à l'éphémère Majesté, tout en offrant le sein au nourrisson impatient qui se débat sur ses genoux », plantureuse commère, nourrice appétissante ; le grand-père, enfoui dans un grand fauteuil d'osier qui ressemble à une baignoire, est assez insignifiant, mais plus loin la grand'mère a une bonne figure ; le petit gamin qui est auprès d'elle est charmant ; enfin debout, près de la fenêtre à gauche, accoudé sur le capuchon du fauteuil-baignoire, un jeune adolescent, la bouche entr'ouverte comme s'il espérait attraper quelques gouttes du liquide qu'ingurgite « l'éphémère Majesté » ; c'est la figure la plus piquante du tableau. Un des côtés curieux de cette scène familière et presque débraillée, témoin le corset de la nourrice et le gril du faux violoneux, c'est l'unité de composition. L'homme à la fève est bien le héros de la situation. Tout tourne autour de lui, tout repose sur lui, tous les regards convergent vers lui, on ne s'occupe que de lui. Le classique le plus pointilleux n'eût pas mieux fait. Jan Steen s'inquiétait peu de l'école, mais l'école n'a rien à lui reprocher. Si par aventure elle lui en voulait de n'être pas toujours suffisamment distingué, qu'elle considère un instant Jan Miense Molenaar, école de Harlem, clair de lune de Brouwer. M. Wilson, peut-être pour faire valoir son Jan Steen, a voulu avoir de lui une « éphémère Majesté ». Quelle platitude et quel contraste, malgré l'identité du thème : *Le roi boit!* Les buveurs de Jan Miense ne sont que des ivrognes. Ceux de Jan Steen sont encore des hommes.

Un autre Molenaar, — Johannes, — est représenté par un *Joyeux repas* d'une tonalité fine qui sauve la vulgarité du sujet ; ce panneau est signé :

Molenaer

Cornelis Dusart, Brekelenkamp, les Molenaar, Brakenburg, Louis de Moni, Sorgh, imitateurs, *vulgum pecus,* peintres de second et même de troisième plan qui reproduisent plus ou moins timidement des effets déjà notés par les Steen, les Ostade ou les Gérard Dov, et dont le principal mérite est de rendre hommage à leurs devanciers. Quelques-uns d'ailleurs assez agréablement représentés dans la galerie Wilson. Louis de Moni et Sorgh sont aimables. Le Dusart est un excellent Dusart, et dans le Brekelenkamp, *Au coin de l'âtre,* la vieille qui suit attentivement la cuisson de son pot-au-feu est intéressante ; les accessoires sont bien traités. Mais tous ces écoliers de la dernière heure font regretter les maîtres, qui ne leur ont pas légué leurs secrets. L'école de Rembrandt a eu plus de bonheur, peut-être parce que son chef avait plus de puissance. Quelque chose de sa flamme a passé dans le sang de ses élèves. Dusart n'existerait pas sans Adriaan Van Ostade. Il n'est pas démontré que Ferdinand Bol, dont nous avons déjà cité le *Chef maure,* n'eût pas existé sans Rembrandt.

Job Berckheyde, encore un peintre de l'école de Harlem,—la favorite de M. Wilson, — a sa physionomie personnelle. C'est un peintre de la lumière. Tout l'intérêt de sa *Partie de cartes* est dans la distribution des rayons solaires qui envahissent la chambre et frappent violemment les joueurs. Les oppositions de lumière et d'ombre sont fortement marquées, si fortement qu'elles suffisent à dessiner les personnages. Un ou deux traits par-ci par-là, un nez ébauché, une esquisse de moustache, et le tour est fait. Le soleil s'est chargé du gros de la besogne. On dirait une préparation destinée à un Van der Meer de Delft. Voici sa signature :

Gerrit Berckheyde est moins ensoleillé. Son *Dam* est crépusculaire, mais l'entre chien et loup y est bien saisi, et les personnages qui se promènent sur la place semblent se mouvoir dans cet air gris et humide des soirées d'Amsterdam.

Nous nous éloignons de plus en plus des réjouissances de tantôt. Voici deux intérieurs d'église : un *Temple protestant* par Emanuel de Witte, un peu froid quoique vivement éclairé ; une église quelconque par Hendrik Van Vliet, une église bitumineuse et craquelée. Voici des natures mortes. C'est pour le coup que le rire s'envole. Mais M. Wilson a plusieurs *Stilleven* de première qualité : un Kalf, *le Plat de Delft,* contenant une orange et des pêches intactes et un citron entamé ; derrière le plat posé

sur un riche tapis de Turquie, une pièce d'orfévrerie, or ou vermeil, et deux verres à vin ; méli-mélo arrangé avec un goût exquis et coloré avec une chaleur et une énergie qui n'excluent pas la finesse ; un Juriaan Van Streek, *le Goûter*, qui passerait aisément pour un Kalf. Où prenez-vous Juriaan Van Streek? Encore un oublié, et pourtant un habile homme [1]. Habile aussi, Abram Van Beyeren, et il n'y a pas longtemps qu'on lui reconnaît quelque valeur. Son faire est d'ailleurs moins raffiné que celui de Kalf et de Van Streek. Son *Étal de poissonnier à Amsterdam* n'est pas absolument séduisant. Il y a quelque lourdeur dans l'étalage, mais c'est un coloriste de race qui fait chatoyer ces poétiques tranches de

1. La troisième édition du catalogue de M. John W. Wilson vient de paraître et elle donne, avec la signature du *Goûter*, celle d'une nature morte du fils de Juriaan, Hendrik dont les œuvres ne sont pas moins rares que celles de son père. Le rédacteur du catalogue a relevé cette signature sur un tableau puissamment coloré appartenant au chevalier A. de Stuers, secrétaire de la légation des Pays-Bas à Bruxelles, qui n'est pas seulement un amateur plein de goût, mais une organisation très-artiste; M. de Stuers s'occupe avec succès de peinture et de sculpture.

Nous reproduisons, dans l'intérêt des curieux, comme on disait au siècle dernier, les signatures de Juriaan et de Hendrik Van Streek :



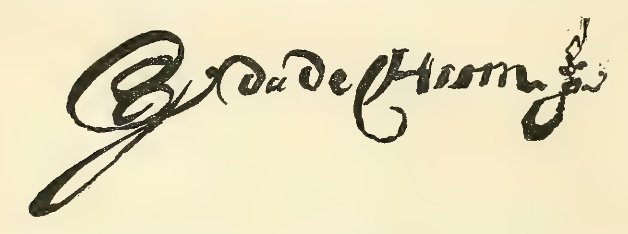
Le frère du secrétaire de la légation néerlandaise partage ses goûts artistiques ; il a entrepris le long et difficile travail d'un catalogue raisonné (avec signatures, monogrammes, dates, etc.) du musée de La Haye, qui se distingue jusqu'ici par le plus détestable catalogue dont soit affligée une collection publique.



CHEF MAURE,

D'après Ferdinand Bol.

saumon et de cabillaud, cette divine laitance, et ce crabe, tout un poëme! Jan David de Heem, un immortel, tandis que Van Beyeren n'est qu'un ressuscité, De Heem, qui ne s'est peut-être jamais montré plus peintre, est prétentieux et ennuyeux dans la composition de ce fouillis d'objets qu'il amoncelle autour d'un crâne sous le titre symbolique de *Vanitas*. Autant vaudrait donner pour devise aux poissons de Van Beyeren : *Memento quia pulvis es et in pulverem reverteris*. La prétention s'affiche jusque dans la signature et le paraphe qui ornent un parchemin ouvert.



Oserons-nous mentionner ici la *Claveciniste* de Palamedes? C'est qu'en vérité elle est traitée presque en nature morte. Le clavecin est parfait, le tapis d'à côté est merveilleux, la basse ferait envie à Stradivarius, la robe de velours noir est superbe ; mais la femme? D'abord on regrette de ne la voir que de dos. Et puis comment est-elle assise? Sur la jambe gauche. Singulière façon de jouer du clavecin, alors même qu'on n'a pas la ressource des pédales. Ce petit tableau de genre, d'ailleurs très-coquet et d'un ton charmant, n'en est pas moins une des plus précieuses raretés de la collection.

Il nous reste à parler des paysagistes et des marinistes, qui ont tant fait pour la gloire de l'école néerlandaise. Vous cherchez un Ruysdael, un Jacob Ruysdael? Il y en a un, la *Grande mare*, une mare sombre, bordée de grands arbres penchés qu'elle semble attirer, qu'elle reflète, et qui l'assombrissent encore davantage ; mais ces ténèbres marécageuses n'empêchent pas d'apercevoir au fond une barque pilotée par un paysan qui navigue péniblement sur ce petit lac boueux. C'est un Ruysdael, un Jacob Ruysdael ; il est même signé et daté :

Ruysdael 1666

Mais quoique ce paysage ait du caractère et de l'harmonie, on se prend à regretter que Jacob, de beaucoup le plus fort et le plus fameux des



Simon De Vlieger, pinx. Gustave Greux, sc.

LE MOERDYCK.

Gazette des Beaux Arts. Fçois Liénard Imp Paris.

deux Ruysdael, ne soit pas représenté dans la galerie Wilson par un tableau qui vaille, dans son œuvre, ce qu'est le *Bac*, dans l'œuvre de Salomon, son frère, et peut-être son maître, mais un maître distancé. Ce *Bac*, dont le Musée ancien de Bruxelles a failli faire l'emplette, est une fort belle chose. Le bac traverse la rivière, chargé d'un carrosse à quatre chevaux et de cinq ou six voyageurs; à droite une ferme, devant laquelle se dressent deux grands arbustes d'une belle tournure; au fond l'on distingue les clochers de plusieurs églises; des barques à voile filent sur le fleuve, car on prétend que c'est la Meuse. Il y a du Van Goyen dans la tonalité brune qui domine au premier plan, ainsi que dans la façon dont le bac se détache en noir sur les eaux lumineuses, faisant repoussoir à l'horizon, clair et fin, malgré les nuages du ciel. Voici du reste un Van Goyen qui permet d'achever la comparaison, mais qui oblige en même temps à des distinctions essentielles. Là aussi, un fleuve, des barques, des voiles, un horizon qui fuit; là aussi des contrastes savamment ménagés d'ombres et de clartés, mais beaucoup plus de mouvement. Les eaux clapotent, le vent souffle, les nuages sont plus mobiles, les barques ont plus d'agilité, et la lumière elle-même est plus gaie. C'est une *Vue de Dordrecht*. On voit à droite la belle église de cette gentille petite ville. On a trouvé sur cette grande toile la signature d'Albert Cuyp. Il aurait peint les animaux qui se pressent dans les canots du premier plan, et peut-être aussi les bouviers qui les accompagnent. Mais tout porte à croire qu'Albert Cuyp n'est pour rien dans l'étoffage, dont Van Goyen au surplus n'était pas homme à s'embarrasser. La signature de Van Goyen paraît seule authentique. Elle y est deux fois, avec deux dates différentes, 1644, l'ébauche, et 1653, le dernier coup de pinceau. La signature de Cuyp et la date 1655 ont été ajoutées très-inutilement. C'est l'un des Van Goyen les plus frais et les plus achevés que l'on puisse voir.

Le *Calme* de Willem Van de Velde, avec son ciel clair, ses eaux miroitantes et cet élégant trois-mâts qui se pavane au soleil, humiliant les petits navires qui l'entourent, est également un exemplaire de premier ordre, et à défaut de date il porte trop le cachet du meilleur style du peintre pour ne pas être de sa période hollandaise, antérieure à sa britannisation. Les initiales du peintre se lisent sur le bord d'une estacade :

WVV

Van de Velde ne doit pas nous faire oublier son maître, élève de son père : Simon de Vlieger, dont le *Moerdyck* est d'une finesse exquise et

d'un charmant effet. Le disciple, — le plus illustre des marinistes, — avait été à bonne école; c'est évidemment à De Vlieger qu'il doit cette merveilleuse entente de la perspective aérienne et tant d'autres qualités que Simon possédait déjà avec éclat, — *le Moerdyck* est là pour le prouver, — et que le grand Willem a si magistralement développées.



UN CALME,

D'après Willem Van de Velde.

M. Wilson possède aussi un superbe Van der Neer; il est regrettable qu'il soit mal placé, si mal, que c'est à peine si le titre *Clair de lune* est intelligible. La lune y est, mais il s'en faut de beaucoup que le paysage paraisse clair, et c'est grand dommage, car la gravure de M. A. P. Martial donne envie de pénétrer ce site mystérieux, et lorsqu'on s'applique à en démêler les noirceurs on y trouve un intérêt de plus en plus vif.

Le *Paysage d'Italie* de Pynacker est bien conservé; il a l'aspect métallique qui caractérise la peinture de ce maître adroit et longtemps surfait. Parlez-nous de Wynants. Au lieu de courir après la fortune, comme certains Hollandais méridionalisés, il a eu l'esprit de l'attendre chez lui. Au lieu de chercher au loin de nobles motifs et des inspirations transcen-



CLAIR DE LUNE,

D'après A. Van der Neer.

dantes, il se contente de peindre ce qu'il a sous les yeux, d'interpréter la nature au milieu de laquelle il vit, qu'il sait par cœur, qu'il respire en quelque sorte, et que partout il comprend mieux que tout autre. *Le Vieux chêne* donne une idée très-complète de sa meilleure manière, la plus puissante. Ce pauvre chêne abîmé, tordu et mutilé, joue de son

reste au bord d'un chemin sablonneux, luttant d'un effort désespéré contre la fureur du vent. Nous sommes près des dunes et la mer n'est pas loin. On la devine au delà du cadre. Ce beau morceau est signé :

Wynants

Jan Van der Heyden : le *Retour de la chasse*, paysage architectural et légèrement porcelaineux; les figures spirituellement touchées, comme toujours, par Adriaan Van de Velde.

Jan Wouwerman : le *Pont rustique*, un tout petit panneau, mais très-agréable. On le remarquerait davantage s'il était de Philip, son frère et son maître.

Krausz : le *Moulin*, un petit paysage qui vise à l'effet rembranesque. Nous sommes pourtant bien loin de Rembrandt, puisque Krausz est des dernières années du XVIIIe siècle et des premières années du XIXe. Il n'en a que plus de mérite à s'être inspiré de Rembrandt à une époque où la peinture hollandaise était absolument indigne de cette gloire. Il a même eu l'honneur d'être démarqué et transformé en Rembrandt par de vils brocanteurs. Le *Moulin* porte la signature :

J A Krausz f.

Decker nous ramène fort agréablement au XVIIe siècle. Le *Pont de bois* de ce peintre peu connu a passé pour un Hobbema. La *Maison de campagne* fait mieux. Elle est d'Hobbema lui-même, et c'est une des surprises et l'un des joyaux de la collection.

Un joyau, car Hobbema est rare, même en Hollande. Une surprise, car il n'est pas d'Hobbema qui donne des sensations aussi nombreuses et aussi contradictoires. On va du désappointement à l'attachement en passant par l'étonnement. Le tableau est coupé en deux par un petit canal. A droite une rangée d'arbres, à travers lesquels on aperçoit la maison de campagne, à l'extrémité d'un parterre coupé, lui aussi, en longues plates-bandes, d'un vert pâle. A gauche la route et un coin de paysage. La route est étoffée de quelques figures peintes par Nicolaas de Helt-Stokade (Nimègue, 1614-1669), un carrosse attelé de deux chevaux gris, un cavalier qui interroge un paysan, etc. Le canal est coupé, — car il n'y a que des coupures dans cette curieuse composition, — par une maisonnette, une aubette qui est peut-être la loge du concierge. Au premier abord on voit deux tableaux, et l'on préfère sans hésiter l'acces-



LE VIEUX CHÊNE, D'APRÈS JAN WYNANTS

soire au principal, le petit coin de paysage de droite, la grand'route et les bonshommes qui l'animent. La maison de campagne, avec ses briques rouges, son architecture insignifiante, ses plates-bandes et ses statues, paraît prétentieuse et sotte, et ce canal, qui enfonce dans la toile ses berges presque perpendiculaires, fait positivement horreur. Au second coup d'œil les deux pièces du tableau s'ajustent et s'emboîtent l'une dans l'autre. On saisit l'ensemble, on constate l'unité, mais on n'est pas encore fait à la bizarrerie de l'œuvre. C'est un tour de force, une gageure hardie. Est-elle gagnée? Il faut bien finir par en convenir. Singulière fantaisie de s'être épris de cette résidence, mais le peintre a eu plus d'une fois de ces fantaisies-là. Il aimait les maisons rouges. Celle-ci a été vue ; elle est frappante de vérité. Vous pourrez vous en assurer en allant par exemple aux environs de Maestricht. Les maisons de ce genre, avec accompagnement de statues, de pâles plates-bandes et de petits canaux, y sont assez nombreuses. C'est peut-être de ce côté qu'Hobbema aura déniché son motif. Ce qu'il en a fait est merveilleux, mais devant ce tableau, en dépit du proverbe, il est bon de se défier de son premier mouvement. Il faut le temps de se laisser conquérir par le talent du peintre, qui a signé en toutes lettres cette toile magistrale.

Hobbema

On voit que le contingent hollandais, dans cette collection, est des plus sérieux. L'école flamande et l'école anglaise, sans être aussi richement représentées, et les peintres français, anciens et modernes, fourniront encore à nos études de nombreux et précieux documents.

CHARLES TARDIEU.

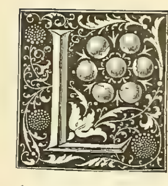
(La suite prochainement.)



LES SCEAUX DU MOYEN AGE

ÉTUDE SUR LA COLLECTION DES ARCHIVES NATIONALES.

I.



'ÉTUDE *des sceaux créera une science lorsque tous ses éléments auront été réunis, classés, décrits et mis libéralement à la disposition des hommes studieux. Jusqu'à présent, c'est à peine si elle a eu un nom.* Ainsi s'exprime M. le marquis de Laborde au début de la préface mise en tête de l'inventaire de la collection des sceaux, inventaire rédigé par M. Douët d'Arcq.

Pour commencer l'œuvre dont son intelligence hors ligne, son esprit vif et pénétrant, avaient reconnu toute l'importance, le Directeur général des Archives de l'Empire fit tout d'abord publier l'inventaire de la collection des sceaux qui avait été formée par les soins de M. de Chabrier, son prédécesseur, et par les siens. Il comptait la compléter par l'exécution simultanée de deux projets : envoyer dans toute la France un archiviste chargé de recueillir dans chaque dépôt les empreintes de tous les sceaux dont la collection du palais Soubise ne possédait pas d'exemplaire ; ouvrir un *Musée sigillographique* où le public serait admis à examiner et à étudier le plus grand nombre possible de types.

Des missions dans la Flandre, l'Artois, la Picardie et la Normandie ont augmenté les séries des Archives de l'Empire, riches déjà de douze mille sceaux, de plus de dix-huit mille types qui leur manquaient. La Flandre seule en a fourni sept mille six cent quatre-vingt-neuf.

Diverses circonstances ont interrompu dans son exécution l'entre-

prise si ardemment poursuivie par l'ancien Directeur général des Archives, et retardent encore l'ouverture du musée qu'il avait projeté. Nous trouvons dans ces délais une raison de plus pour essayer de donner une idée au moins générale de la richesse de cette collection seulement commencée et des précieux renseignements qu'y trouveraient les archéologues et les artistes.

Nous n'avons pas la prétention de faire ici un cours de sphragistique, et encore moins celle d'écrire un traité complet. Il y a tout un côté de cette science qui intéresserait médiocrement nos lecteurs. D'ailleurs ceux qui seraient tentés d'approfondir cette matière trouveront dans les livres de Mabillon, Heineccius, Muratori, Dom Toustain et Tassin, etc., aux siècles derniers; de MM. Natalis de Wailly, Douët d'Arcq, etc., nos contemporains, tout ce qu'on peut dire sur les sceaux au point de vue de la diplomatique. Notre premier article contiendra nécessairement quelques détails techniques indispensables pour lesquels il faudra s'armer d'un peu de patience; ils ont été abrégés autant que possible, et peut-être paraîtront-ils encore bien longs. Mais le sujet est jusqu'à présent si peu connu qu'il a paru impossible d'exposer plus sommairement, sous peine d'obscurité, ces renseignements préliminaires.

Les articles qui suivront seront employés à l'examen des images si nombreuses et si variées figurées sur les sceaux. Le costume surtout y sera particulièrement étudié dans ses nombreuses subdivisions : costume royal, costume féminin, costume de guerre ou d'appart, costume civil et religieux, etc.; les sceaux équestres nous apporteront des indications précises sur les armes tant offensives que défensives à une époque où les renseignements certains manquent à peu près complétement. Pour ne citer qu'un exemple, toutes les formes des casques données par les sceaux ont été relevées de telle sorte que le lecteur pourra suivre ainsi les divers changements et les perfectionnements successifs par lesquels l'armure de tête a passé pendant le cours du moyen âge. Il en est ainsi de l'épée, du bouclier et de toutes les autres pièces de l'habillement du chevalier, sans oublier le harnachement du cheval. C'est donc surtout à l'histoire du costume que les sceaux fournissent de précieux matériaux. Les documents authentiques et contemporains sont fort rares, comme on sait, pour les temps reculés : ils se bornent à quelques pierres tombales et à quelques manuscrits à miniatures. Mais ces monuments en trop petit nombre et sans date précise peuvent-ils offrir la même certitude que nos sceaux avec leur succession non interrompue et leur date certaine ?

L'histoire du costume ne sera pas la seule science à profiter de

l'étude des sceaux. L'archéologue y rencontrera des monuments entiers, hôtels de ville, châteaux, beffrois, églises, détaillés avec un soin minutieux et conservant la physionomie très-exacte des modèles qui existent encore et que l'on peut par conséquent comparer avec ces reproductions. Il n'est pas jusqu'au mobilier, jusqu'aux instruments des arts et des métiers, qui ne se trouvent ici représentés avec une rare fidélité.

Il est encore impossible de parler des sceaux sans dire quelques mots sur la nécessité de faire concourir leur étude, comme auxiliaire indispensable, à l'étude du blason et des armoiries. Les couleurs manquent, il est vrai; mais, malgré cette lacune, l'art héraldique et partant l'histoire des grandes familles anciennes ne sauraient se passer de cet élément de contrôle, de cette source authentique de renseignements.

Pour terminer, nous résumerons notre travail en racontant sommairement la naissance, le progrès, l'épanouissement complet et enfin la décadence de cet art propre au moyen âge, de cette glyptique créée par lui et qui attend encore son historien. Nous n'avons pas la prétention de combler une lacune que M. le marquis de Laborde avait déjà signalée, trop heureux si cet aperçu peut inspirer à nos lecteurs quelque curiosité et quelque estime pour l'art que nous avons entrepris de leur faire connaître et communiquer à quelqu'un d'entre eux le désir d'entreprendre et le courage d'accomplir une tâche au-dessus de nos efforts.

DU SCEAU.

Bien peu de personnes, au moyen âge, en dehors des gens d'église ou de robe, savaient écrire. Aussi dut-on imaginer de bonne heure un autre moyen que les signatures pour donner aux contrats un caractère d'authenticité. Voulait-on attester la véracité d'un acte écrit, assurer sa validité, on le scellait, on le munissait d'un sceau.

La reproduction en cire ou en métal d'un objet propre et spécial à celui qui s'en sert, fixée à un acte pour l'authentiquer, est ce qu'on appelle un sceau. La personnalité et la permanence, c'est-à-dire l'usage répété, tels sont ses caractères essentiels.

Cet objet qui doit donner l'empreinte, ce type générateur du sceau consiste ordinairement en une matrice gravée pour cette unique fonction; quelquefois c'est une intaille, plus rarement une pierre précieuse. Il est presque toujours accompagné d'une légende expliquant dès le premier mot sa raison d'être, son but; le nom et les qualités de son possesseur viennent ensuite.

NOMS DONNÉS AUX SCEAUX.

Les sceaux ont été primitivement des anneaux, aussi est-ce le premier nom qu'ils ont porté. On les a ensuite successivement appelés : *bulle*, *signum*, *sigillum*, *seel*, *scel*, *seiel*, *saiau*, *sceau*.

MATIÈRE DES SCEAUX.

Il y a des sceaux de métal et des sceaux de cire.

Pour les sceaux de métal, auxquels on a réservé la dénomination particulière de bulles, on a employé l'or, l'argent et le plomb.

Sceaux d'or. — Les sceaux d'or qui, suivant la tradition, figurèrent dans des occasions solennelles au bas des actes des empereurs d'Orient et d'Occident, des papes et des doges sont devenus fort rares de nos jours. Les Archives de l'Empire n'en possèdent que dix. Sur ce nombre, quatre appartiennent à l'empereur Frédéric II; deux à Charles IV, de Bohême; le septième est de Baudouin II, empereur de Constantinople; le huitième du doge Gradenigo; le neuvième de l'empereur Ferdinand; le dixième de Henri VIII, roi d'Angleterre, est appendu au traité de Boulogne.

Les Archives du Nord en comptent seulement quatre : deux du même empereur Frédéric ont un module plus grand que ceux des Archives nationales avec la même représentation; le troisième est appendu au diplôme par lequel Henri son fils abolit la commune de Cambrai; le quatrième est de l'empereur Charles IV, de Bohême.

Il ne faudrait pas que ce mot de sceau d'or éveillât des idées de splendeur, de magnificence exagérées. Le métal est bien d'or, mais le sceau consiste presque toujours en deux feuilles très-minces dont le relief peu saillant a été obtenu par le procédé de l'estampage. Ces feuilles ont été rapprochées et soudées de façon à former une boîte légère à l'intérieur de laquelle on a introduit un gâteau de cire destiné à la soutenir, à la protéger contre de faciles déformations.

Le sceau de Henri VIII, en or massif, se fait remarquer par une fabrication toute différente. Il n'a pas été frappé, il a été fondu et ciselé. Aussi est-ce plutôt une œuvre de fantaisie qu'un véritable sceau. Les divers genres de travail qu'il a subis lui ont fait perdre son identité; créé pour une occasion exceptionnelle, il n'a pas la permanence, les deux qualités constitutives du sceau lui manquent.

Sceaux d'argent. — Nous ne connaissons qu'un seul sceau d'argent. Ce type d'une facture barbare, formé de deux lames de métal estampées

et soudées par le bord, appartient au seigneur navarrais Bodbigo Diaz de los Canberos. La charte qui le porte est une curiosité historique qui mérite d'être citée. Le seigneur Bodbigo y atteste avoir entendu Alphonse VIII, roi de Castille, déclarer à son lit de mort que si son fils Henri décédait sans postérité, la Castille revenait de droit au descendant du roi de France. Il invite en conséquence Louis VIII à envoyer aussitôt son fils prendre possession du royaume, lui promettant le secours de son épée et le concours d'autres seigneurs.

Sceaux de plomb. — L'or et l'argent n'ont jamais été employés que fort rarement et par exception ; il n'en est pas de même du plomb. Le prix modique de la matière, sa nature malléable, la garantie de sa durée, ont concouru à en répandre l'usage. C'est surtout dans les pays méridionaux où l'existence des sceaux de cire pouvait être compromise par la chaleur du climat que l'on rencontre les bulles de plomb.

Tous les papes, depuis Deusdedit en 614, ont fait usage de ce métal. Les empereurs d'Orient, les rois de Chypre, d'Espagne, de Portugal, de Sicile, les doges, les princes d'Orange, les comtes de Toulouse, les hospitaliers, s'en sont servis. Il accompagne également des chartes émanées de seigneurs, d'évêques ou d'abbés d'Italie et de Provence.

Sceaux de bronze. — Quant aux bulles de bronze citées par les auteurs, rien ne prouve qu'elles aient jamais été employées pour sceller. On n'en a jamais vu de fixées à des actes ; leur existence nous paraît donc tout au moins problématique.

Sceaux de cire. *Cire vierge.* — La cire vierge plus ou moins jaunie par le temps ou par la cuisson a été la première employée. C'est avec cette cire qu'ont scellé nos rois des deux premières races. On rencontre cependant quelquefois vers cette époque des sceaux d'une couleur rougeâtre ; la charte d'Offa, roi des Merciens, en offre un exemple.

Cire blanche. — En 1030, le sceau de Robert, roi de France, nous montre le premier type de cire colorée avec une substance blanche.

Cire rouge. — Les cires rouges commencent avec Louis le Gros, à la fondation de l'abbaye de Saint-Victor (1113) avec Étienne de Senlis, évêque de Paris.

Cire verte. — Les cires vertes apparaissent avec Galeran II, comte de Meulan (1165), avec Maurice de Sully.

Cire de la chancellerie. — Tandis qu'au XIIIe siècle on se sert indistinctement des couleurs précédentes en y ajoutant les couleurs jaunes, brunes, roses, noires et fort rarement les bleues, la chancellerie de France sous le roi Jean règle l'emploi de ses cires sur l'importance des affaires expédiées. Les ordonnances, édits, les actes à effet perpétuel

seront dorénavant scellés de cire verte sur lacs de soie rouge et verte; les actes à effet transitoire en cire blanche sur queue de parchemin. Sans être établi aussi régulièrement, l'usage des couleurs de la chancellerie date de plus loin. Philippe-Auguste en 1202, 1209, 1216, saint Louis et Philippe le Hardi ont scellé fréquemment de cire verte sur lacs de soie rouge et verte.

Ajoutons que si des grands feudataires ont suivi dans certaines circonstances les errements de la chancellerie, la couleur de la cire, pas plus pour eux que pour les particuliers, n'a jamais eu aucune signification.

Cire vermeille et rose. — Au XIVe siècle et aux siècles suivants, on se sert assez souvent de cire vermeille. La chancellerie l'applique aux affaires du Dauphiné et à celles d'Italie.

Certains établissements religieux semblent avoir usé de teintes spéciales. L'abbaye de Cysoing scelle en cire blanche, l'abbaye de Vaucelles a une préférence pour la cire rosée.

Cire noire. — La cire noire est une rareté que l'on rencontre dans les sceaux des ordres militaires religieux.

Cire bleue. — Beaucoup de sigillographes parlent de cire bleue sur la foi les uns des autres et sans en avoir jamais vu. Les Archives de l'Empire n'en possèdent qu'un seul exemple. Il est fourni par une charte de Henri Pierre de Ferana, seigneur espagnol (1276). Le sceau qui l'accompagne est rond, en cire bleue, portant un loup passant à gauche en cire noire, dans une cuvette en cire rouge.

Composition des cires. — L'on n'est pas encore bien fixé sur la composition des cires. A en juger par leur état de conservation actuel, les recettes ont dû être très-variées et souvent défectueuses; mais l'on sent qu'il devait entrer dans toutes deux substances indispensables : l'une destinée à colorer, l'autre à donner la solidité. Les comptes de l'archevêché de Rouen jettent un peu de lumière sur cette question en nous donnant la proportion des matières employées pour le sceau de l'officialité : 50 livres de cire mélangées de 2 livres de vert-de-gris et de 16 livres de poix blanche.

Conservation des cires. — Il a fallu que l'on fût bien séduit par la facilité d'opérer avec la cire, par l'économie qu'elle procure, pour se décider à confier la validité d'un écrit souvent important à une matière offrant si peu de résistance. Aussi, malgré l'addition des parties résineuses propres à la durcir, s'est-on ingénié à multiplier les précautions pour assurer sa conservation.

Sceaux à collet. — L'on a d'abord essayé de protéger le sceau par un

épais rebord ou collet, que l'on formait en relevant autour de la légende l'excès de cire qui débordait sous la pression de la matrice.

Sceaux vernis. — La surface de l'empreinte était quelquefois enduite d'un vernis qui devenait très-dur en se desséchant. On le trouve appliqué sur les sceaux des premiers Capétiens dès l'an 1060. Plus la cire était friable, à couches mal liées, plus l'enduit était épais. C'est pour cette raison que les sceaux de Saint-Waast à Arras, de l'abbaye de Marquette à Lille, sont recouverts d'une forte couche de peinture. La cire feuilletée de Notre-Dame-des-Prés, à Douai, a été consolidée par le même procédé. La mauvaise cire blanche du prieuré de Longueville, dans la Seine-Inférieure, a été empâtée de couleur rouge ou verte sous laquelle la légende et le type disparaissent.

Cire pétrie avec des poils, de la ficelle. — Pour obvier, en cas d'accident, à la séparation et à la perte des fragments, la cire a été quelquefois pétrie avec des poils, avec de la ficelle. Un sceau de Guillaume de Tancarville, préparé avec de la ficelle, se trouve dans le fonds de l'abbaye de Boscherville, à Rouen.

Cuvettes. — Lorsque la mode des cires vermeilles est venue, on les a placées au fond de solides cuvettes en cire ordinairement vierge, quelquefois rouge ou verte, ainsi que cela se voit dans la plupart des sceaux des cardinaux, des dignitaires et officiers du saint-siége, chez les empereurs d'Allemagne, etc.

Chemises. — L'on a songé aussi à habiller les sceaux de chemises en étoffe ouvertes par le bas, et ce moyen de conservation a donné les meilleurs résultats. Dans l'abbaye de Froidmont, à Beauvais, ils sont vêtus d'une chemise feutrée; à l'abbaye du Gard, à Amiens, la chemise est en toile. Les religieux de Vaucelles avaient introduit un certain luxe dans l'emploi de ces chemises : ils enveloppaient leurs sceaux dans des sachets en tapisserie ou en étoffe, sur lesquels sont brodées ou peintes les armoiries des personnages représentés sur la cire qu'ils recouvrent.

Sceaux cousus dans du parchemin. — Un autre usage assez répandu était de coudre les sceaux dans une enveloppe de parchemin, après les avoir entourés d'étoupe ou de papier. Ce mode de conservation est un des plus défectueux; il ne nous a guère transmis que des débris.

Cire plaquée étalée en croix. — Les sceaux plaqués du XIV[e] et du XV[e] siècle sont loin de posséder la solidité de leurs prédécesseurs. Leur cire de couleur vermeille est cassante et sans épaisseur; pour mieux la fixer au parchemin, on l'étalait au loin en forme de croix afin d'avoir une plus grande surface d'adhérence. Un mandement de Charles V sur les aides, en 1378, présente ce mode de scellé.

Tresses de parchemin, de paille, de jonc, de cordelette. — D'autres fois ces mêmes sceaux plaqués ont été cerclés de torsades de parchemin cousues à la pièce ou de tresses en paille, en jonc, en cordelette. Une lettre de Charles VI, relative à une concession d'eau aux Célestins, possède un sceau muni d'une torsade en parchemin; la réception d'un aveu par la chambre des comptes, en 1411, est plaquée de trois signets protégés par des tresses en paille.

Boîtes de fer-blanc. — Vers le xve siècle, certains établissements religieux, des cardinaux, quelques évêques et abbés, des universités, ont imaginé d'encastrer leurs sceaux dans des boîtes de fer-blanc. Ce procédé a détruit beaucoup de types et n'en a pas conservé un seul. Les sceaux de l'abbaye du Câteau, qui en avait adopté l'usage, ne présentent plus que des ruines. Cependant ce mode a persisté jusqu'à nos jours. Les sceaux apposés sur les derniers actes de nos rois sont tous dans des boîtes de fer-blanc.

Boîtes en bois. — Puis sont venues les boîtes en bois, employées avec succès en Allemagne, sur les bords du Rhin, à Montbéliard.

Boîtes en ivoire, en argent, en vermeil. — Enfin, dans des temps plus modernes, des souverains étrangers ont scellé dans des boîtes en ivoire, en argent, en vermeil. Maximilien, électeur de Bavière, donne son adhésion au traité de Westphalie par un sceau contenu dans une boîte en ivoire. Le sceau de l'empereur Joseph II, en 1770, est renfermé dans une boîte en métal doré.

G. DEMAY.

(La suite prochainement.)



EXPOSITION DE VIENNE[1]

ANGLETERRE.



'Angleterre est de tous les pays de l'Europe celui qui tient le plus à son originalité, et tandis que partout ailleurs on est frappé de l'uniformité des tendances, on éprouve, dès qu'on arrive ici, comme un parfum de terroir qui peut ne pas séduire toujours, mais qui attire par son cachet tout à fait spécial. Les défauts comme les qualités des Anglais sont à eux et ne se trouvent pas autre part : dans la couleur, une recherche des contrastes brusques, tournant quelquefois à l'aigre, jamais au terreux; dans la forme et dans la composition, l'étude exclusive du type et des habitudes anglaises. Néanmoins, en disant composition et type, je n'entends nullement parler du sujet, car le peintre anglais aborde volontiers tous les genres; seulement les apôtres qu'il peint ressemblent à des baronets, ses Romains pourraient être pris pour des matelots de la Tamise, et s'il veut aborder une scène de la Révolution française, vous êtes sûr que la victime dévouée à l'échafaud sera une charmante petite Anglaise.

Lés tendances de la peinture en Angleterre peuvent s'expliquer par la constitution politique et religieuse du pays, autant que par les mœurs privées des habitants. Ainsi la grande peinture a été arrêtée à son début par l'introduction du culte anglican qui n'admet pas les tableaux au sein des édifices religieux.

Chassés des églises, les arts devinrent le caprice des seigneurs de la

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. VIII, p. 185.

cour, et lorsqu'on voit les grandes collections formées au XVIIe siècle par Charles Ier, le comte Arundel, le duc de Buckingham, etc., on est tenté de penser que l'impulsion donnée par la peinture à la sculpture sous le règne de Louis XIV aurait eu son pendant de l'autre côté du détroit. C'est peut-être à sa révolution que l'Angleterre doit de n'avoir pas subi comme toute l'Europe le goût régnant à Versailles, et d'avoir eu une école venue il est vrai plus tard que les autres, mais absolument indépendante de toute influence officielle.

En effet, les collections royales ayant été dispersées, les établissements en faveur des arts que projetait la monarchie ayant été anéantis dès leur berceau, le clergé anglican s'élevant contre la peinture religieuse qu'il considérait comme une arme de la papauté, et la taquinerie des oppositions parlementaires repoussant toute allocation en faveur des arts comme un moyen de corruption dont la couronne pourrait abuser, l'art anglais s'est formé complétement en dehors de l'État et par la seule initiative individuelle. Lorsqu'il fonda l'Académie de peinture en 1768, Reynolds travaillait sur un sol vierge, et il put s'écrier à la séance d'ouverture : *Nous n'avons rien à désapprendre.* Ainsi livréee à elle-même, l'école anglaise, obéissant à tous les caprices de la mode, recommençant à chaque génération les mêmes expériences, ne tenant aucun compte de ce qui se faisait sur le continent et se laissant aller sans contrôle à ses propres engouements, garda toujours une individualité très-prononcée, mais ne s'éleva jamais à ces hauteurs idéales où l'art cesse d'être une expression locale et répond aux aspirations de l'humanité entière. Je dois dire que depuis quelques années le gouvernement anglais, pour donner à la peinture monumentale une impulsion qui lui avait manqué jusqu'ici, s'est efforcé de marcher sur les traces de la France en faisant exécuter quelques grands travaux décoratifs; mais je ne pense pas que les peintures récemment exécutées au palais de Westminster ajoutent beaucoup à la gloire artistique de l'Angleterre. L'art anglais, dans ce qu'il a de caractéristique, ne peut être étudié que d'après le tableau de chevalet, tableau qu'achète le particulier pour satisfaire un goût personnel et pour le placer dans un appartement au même titre que les meubles ou les livres.

L'exposition de Vienne ne représente que très-imparfaitement l'école anglaise, dont les abstentions ont été fort nombreuses. L'Angleterre, qui n'a demandé qu'une salle pour les tableaux à l'huile et une autre plus petite pour l'aquarelle et la statuaire, a voulu faire acte de présence, et rien de plus. Parmi les tableaux qu'elle a envoyés, on compte quelques ouvrages importants, mais se rattachant à une période déjà ancienne, et

la production contemporaine y est fort incomplète, en ce sens que beaucoup d'artistes en possession de la faveur publique ont fait défaut. Nous ne croyons pas qu'il faille voir là un dédain qui serait peu justifié, mais les peintres anglais vendent à peine sur le continent, et les propriétaires de tableaux ne consentent pas toujours volontiers à s'en dessaisir. C'est pourtant à ceux-ci bien plus qu'aux artistes eux-mêmes que l'exposition doit les toiles importantes qui viennent rehausser l'éclat de l'école anglaise, et sans lesquelles on aurait pu croire que l'Angleterre renonçait de parti pris au grand concours international ouvert à Vienne.

La reine a envoyé le fameux tableau de M. Frith, la *Plage de Ramsgate*, toile qui jouit en Angleterre d'une énorme célébrité. Ce tableau, avec ses nombreuses figures si variées d'expression et offrant toutes le type britannique très-prononcé, est regardé par nos voisins comme une imitation rigoureusement exacte de la nature, et pourtant il est bien loin de répondre aux aspirations de nos réalistes. Chez nous, le côté moral de l'homme, ses habitudes qui se traduisent par le geste et la physionomie, sont assez volontiers dédaignés, et nous nous attachons à peu près exclusivement à rendre l'aspect physique des objets. Devant cette peinture uniformément lisse, où la touche est invariablement fondue, nos peintres habitués aux empâtements systématiques et aux éclaboussures de la brosse seraient frappés tout d'abord par les différences du procédé, et beaucoup d'intentions fines et d'observations ingénieuses leur échapperaient à première vue. L'artiste anglais s'est attaché surtout à rendre le côté intime des personnages qu'il met en scène. La *Plage de Ramsgate*, avec son peuple de baigneurs appartenant aux diverses classes de la société, a au contraire pour les Anglais tout l'attrait d'un roman, parce que chaque figure raconte en quelque sorte sa vie privée et exprime par la physionomie les nuances de son caractère et les habitudes de son esprit. Il y a d'ailleurs des têtes qui sont ravissantes, et, par exemple, les petits enfants qui sont au premier plan sur le bord de la mer ont cette distinction de traits et cette fraîcheur de ton qui sont un privilége de la race anglaise, et que le peintre a admirablement rendues.

M. Frith est né en 1819; il suivait en 1837 les cours de l'Académie royale, dont il devint membre associé en 1845 et membre titulaire en 1853. Il a obtenu de bonne heure un grand succès par le soin extrême qu'il apporte à l'exécution de ses tableaux, autant que par la finesse d'observation avec laquelle il traduit les mœurs de son pays, et il restera comme un des artistes qui personnifient le plus brillamment l'école anglaise à notre époque.

L'*Ange de la mort*, de M. Watts, le *Cléobule*, de M. Leighton, et le tableau que M. Calderon intitule *Après la bataille*, sont des ouvrages sur lesquels nous ne nous arrêterons point, parce qu'ils ne caractérisent pas d'une manière suffisante le talent de ces éminents artistes. M. Armitage, dans son *Daniel*, et M. Ward, dans son *Sommeil du duc d'Argyle*, montrent un talent consciencieux plutôt que bien personnel. Il n'en est pas de même pour M. Millais, artiste singulier qui a plus d'une fois dérouté la critique française par les brusques changements de sa manière de peindre. Lorsqu'il était dans le camp des préraphaélites, ses débuts soulevèrent chez nous des acclamations enthousiastes, et on se rappelle le succès qu'obtint en 1855 son *Ophélie*, où le moindre détail est étudié avec la conscience d'un disciple de Van Eyck. Depuis lors l'artiste s'est modifié, et il a adopté une touche heurtée, vibrante et même quelque peu brutale. Le charme d'une facture chaleureuse et improvisée s'est substitué à la conscience minutieuse de ses tableaux d'autrefois. En Angleterre, ces changements à vue surprennent moins que chez nous : le public ne fait pas de procès de tendance et se déclare satisfait dès qu'il est saisi par une qualité saillante. Les *Trois Sœurs* et le charmant *Portrait de Miss Nina Lehmann* caractérisent bien ce talent inégal, toujours puissant et toujours incomplet. Les têtes, d'un ton exquis et d'une surprenante franchise d'exécution, se détachent sur un ensemble à peine ébauché, et les mains sont traitées avec un sans façon qu'on ne pardonnerait pas à un écolier. Nous admettons volontiers que dans un tableau certaines parties peuvent être très-poussées, tandis que d'autres sont indiquées d'une façon plus sommaire ; mais l'artiste anglais nous semble avoir ici dépassé toute mesure, et lorsqu'on peint comme M. Millais on n'a pas le droit de se négliger à ce point.

Le genre anecdotique est toujours très-cultivé en Angleterre, et l'on n'a pas oublié combien nous avons été frappés en France par le goût décidé des peintres anglais pour les sujets empruntés aux livres. Dans ce genre, le *Falstaff* de M. Orchardson est un des tableaux les plus remarqués. En 1867, M. Orchardson avait obtenu du succès à Paris avec son *Défi*, tableau singulier où l'on voyait deux gentilshommes, dont l'un présente à l'autre un cartel sous forme d'une lettre attachée au bout de son épée. La scène empruntée à Shakspeare qu'il a envoyée à Vienne présente des qualités du même ordre, une mise en scène piquante et un sentiment comique très-décidé qui frise peut-être trop la caricature. Malheureusement l'artiste anglais a une exécution égratignée qui fatigue un peu l'œil, et son tableau gagnerait singulièrement s'il était peint avec plus de largeur.

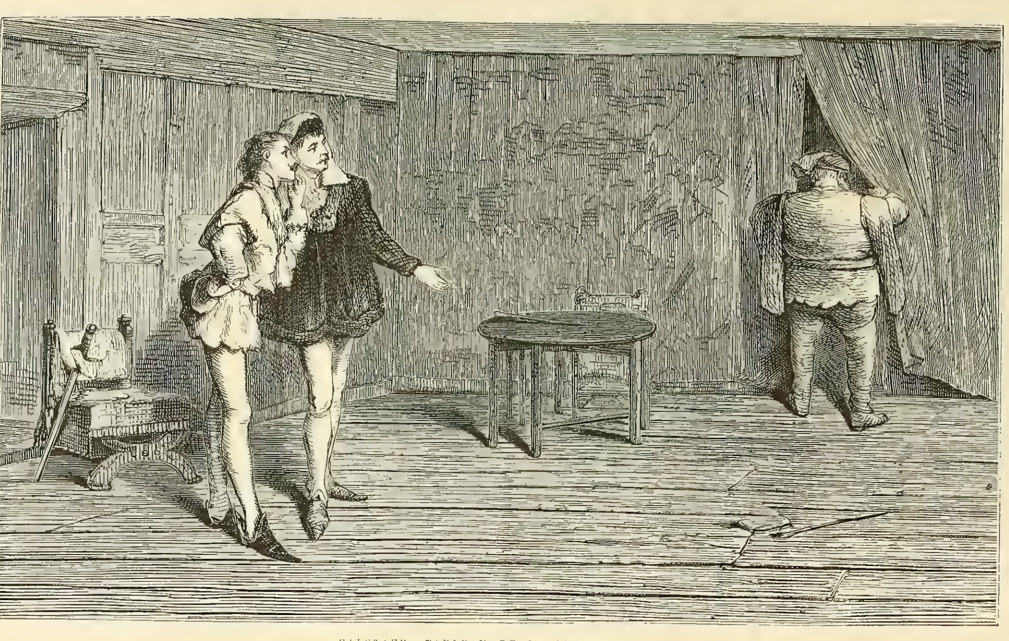


PLAGE DE RAMSGATE, PAR M. FRITH.

M. Faed est fort remarqué à Vienne avec ses scènes sentimentales. Son *Enterrement*, où trois petits enfants regardent curieusement dans la fosse où va descendre le cercueil, témoigne de la nature un peu triste de son talent. En revanche le *Marchand de porcelaine* de M. Nicoh amuse beaucoup par sa franche gaieté. Nous ne ferons pas une longue énumération des tableaux anglais. Beaucoup de noms très-connus figurent au catalogue : Redgrave, Elmore, Horsley, O'Neil, Pettie, Hodgson, etc. Mais ces artistes sont là en quelque sorte pour faire acte de présence et ne sont pas représentés par leurs œuvres les plus importantes, comme cela a lieu pour les autres pays.

L'Angleterre avait autrefois une excellente école de paysagistes, et bien des artistes dont nous sommes fiers se sont formés d'après leur exemple. Un tableau de Turner, *Walton Bridges*, rappelle seul à Vienne cette vaillante phalange de peintres qui furent les pères de l'école moderne. Dans les paysages anglais contemporains, la crudité des teintes et la sécheresse des formes viennent quelquefois chagriner l'œil d'une manière désagréable, et, en général, les tableaux de genre l'emportent de beaucoup sur les paysages; cependant il y a des exceptions, et le *Souvenir d'Écosse*, de P. Graham, est notamment d'un très-beau caractère.

La peinture d'animaux est représentée par Sir Edwin Landseer, dont les œuvres jouissent en France, comme de l'autre côté du détroit, d'une popularité immense. Cet artiste, né à Londres en 1802, est fils du graveur John Landseer, qui lui enseigna les premiers éléments du dessin en même temps qu'à son frère, Charles Landseer, plus âgé que lui de trois années. Mais, tandis que Charles Landseer fit des tableaux de figures fort estimés d'ailleurs, sir Edwin, s'adonnant à la spécialité des animaux, acquit une réputation colossale qui éclipsa complétement celle de son frère. En 1816, il était étudiant à l'Académie royale, dont il fut élu membre associé dix années après; en 1831, il en était membre titulaire, après avoir produit déjà un grand nombre d'ouvrages remarquables admirablement gravés par son autre frère sir Thomas Landseer; de sorte qu'il fut bientôt aussi célèbre en France qu'en Angleterre. Tout le monde connaît ses chiens à la physionomie expressive, ses cerfs qui brament au bord des marais, ses chevreuils qui courent dans les rochers, ses chevaux si fiers, montés par de nobles châtelaines. La facture maigre et épinglée de ses tableaux déroute parfois ceux qui ne les connaissent que par la gravure. Il y reste toujours pourtant un incontestable mérite d'invention et de tournure. Les tableaux de Landseer présentent, au surplus, une valeur très-inégale. Imitateur consciencieux de la nature au début de sa carrière, cet artiste a souvent



FALSTAFF, TABLEAU DE M. ORCHARDSON.

adopté depuis une manière expéditive et lâchée qui fait regretter ses premiers tableaux. En général, les animaux qu'il peint sont plus remarquables par l'esprit que par le corps, et l'artiste semble surtout désireux de leur faire exprimer les sentiments humains. C'est un point de vue qui peut être admissible ; ce qui l'est moins, c'est qu'un animal possède des poils sans avoir d'os; la tournure ne suffit pas toujours à racheter l'insuffisance du modelé. Aussi nous ne nous arrêterons pas longtemps devant la *Tente arabe*, fantaisie africaine qui montre une jument blanche avec son poulain devant une tente couverte en feuilles de dattier, en compagnie d'un singe et de chiens sur une peau de panthère. Il se peut que la gravure tire quelque chose de piquant de cette scène, mais comme peinture nous préférons revenir au *Sanctuaire*, ancienne et très-célèbre peinture du maître, qui a déjà figuré à l'Exposition de Paris en 1855. Tout le monde se rappelle ce cerf qui brame en traversant un lac, éclairé par les dernières lueurs du crépuscule, tandis qu'une volée de canards épouvantés s'enfuit à travers les roseaux. Une autre toile assez originale est celle où l'artiste s'est représenté lui-même occupé à dessiner et entouré de grands chiens qui passent la tête par-dessus ses épaules et semblent très-préoccupés des procédés employés.

Parmi les tableaux d'animaux, le *Troupeau de moutons pendant l'hiver*, de M. Ansdell, et le *Rendez-vous de chasse*, où M. Francis Grant, président de l'Académie royale, a réuni les portraits de l'aristocratie anglaise, fixent l'attention publique.

La *Bataille de Naseby* et *Louis XIV chez Mme de Maintenon*, par sir John Gilbert, les jolies scènes de Topham, de Walker, de Goodall, les brillantes peintures de F. Tayler, les vues d'Égypte, de David Roberts, excitent un réel intérêt dans la salle des aquarelles. La peinture à l'eau est regardée, de l'autre côté du détroit, comme une manifestation particulière de l'art national, et il serait puéril de contester la très-grande habileté des peintres anglais dans la pratique de l'aquarelle ; mais, ne voyant là qu'un procédé différent d'un autre par le maniement de l'outil, et l'art étant à nos yeux une question d'intelligence et de sentiment beaucoup plus qu'une question d'adresse, nous n'entrerons pas dans l'examen détaillé des aquarelles exposées, qui présentent, comme invention, dessin et couleur, les mêmes qualités et les mêmes défauts que les tableaux à l'huile. Qu'on nous permette une seule observation à propos de l'exécution, puisqu'il s'agit ici de questions purement techniques. Le charme de l'aquarelle dépend surtout de la légèreté de la touche et de la spontanéité de l'improvisation : comparée à un tableau terminé, elle doit être comme une terre cuite comparée à un marbre. Si le travail est minu-

tieusement et péniblement traité, si les empâtements de la gouache y sont multipliés pour simuler les touches accrochées de la peinture à l'huile, si partout s'y révèle la prétention de ressembler à un tableau fait par d'autres procédés, l'aquarelle n'a plus sa raison d'être.

En résumé, la section anglaise compte assez d'œuvres remarquables pour garder une place honorable à Vienne; mais la Grande-Bretagne, avec la somme de talents dont elle dispose, pouvait et devait figurer plus brillamment parmi les autres nations.

ÉTATS DU NORD DE L'EUROPE.

La Suède, la Norvége et le Danemark occupent ensemble une des salles de l'exposition, et si le nom de chaque nationalité n'était pas inscrit au-dessus des portes, on serait tenté de croire que cette salle est une annexe de l'Allemagne. Cette parenté trouve son explication dans le livret où l'on voit que la plupart des peintres suédois et norvégiens habitent Dusseldorf. Quelques artistes pourtant se sont dégagés de cette influence, et ce ne sont pas les moins dignes d'intérêt. On se rappelle le succès qu'obtint à Paris le *Prêche dans une chapelle de la Laponie suédoise* par Hockert. Cet artiste, mort depuis quelques années, n'est pas représenté à Vienne, et son absence fait un grand vide dans l'exposition suédoise. Heureusement, un nouveau venu pour nous, puisque nous n'avions encore vu ses ouvrages dans aucune exposition française, M. Rosen Georg von Graf, de Stockholm, a envoyé un grand tableau très-intéressant, *le roi Erich XIV*. Cette courte notice pourrait au premier abord sembler insuffisante, mais devant la toile le sujet s'explique de lui-même. Le roi est assis aux pieds d'une jeune dame, qui lui serre la main en le regardant d'un air anxieux. Un moine, debout en face de lui, le presse pour signer un édit de persécution, et le monarque, encore hésitant, trahit par sa physionomie ses combats intérieurs. Cependant il est aisé d'en prévoir l'issue; la morale du cœur aura raison des suggestions de la politique et le sentiment l'emportera sur la raison d'État. Il y a dans ce tableau un grand caractère et une saisissante originalité, et parmi ceux des contrées de l'extrême Nord il n'en est pas de plus remarqué ni de plus remarquable.

M. Tidemand, qui a figuré aux expositions de 1855 et 1867 à Paris, appartient franchement à l'école de Dusseldorf. Son passage d'un ruisseau par un convoi joyeux, une noce probablement, est d'un agencement pittoresque. Les jeunes filles sur leurs chevaux, les voitures pleines de paysans aux costumes éclatants, les gamins qui se déchaussent pour tra-

verser l'eau, contrastent par leur gaieté avec le caractère un peu sinistre de la forêt de pins que l'on quitte. Ce tableau, comme ceux de MM. Jernberg, Tagerlin, Nordenberg, se distingue surtout par l'expression des figures; mais on y trouve aussi les maigreurs habituelles aux peintres de Dusseldorf.

Dans le paysage, nous devons signaler quelques ouvrages remarquables. L'*Effet de neige* et le *Champ labouré* de M. Munthe sont d'une belle impression, ainsi que la marine par un temps de pluie de M. Gude, qui a exposé plusieurs fois au Salon. Ici déjà on sent l'influence de la peinture française, et M. Walberg, de Stockholm, un grand chercheur des effets de lumière, pourrait fort bien passer pour un des nôtres.

Si maintenant nous traversons la Baltique pour observer ce qui se passe en Russie, nous y trouverons encore de bons tableaux, mais peu d'ouvrages bien personnels. Les scènes militaires de M. Kotzebue, les tableaux intimes de M. Perof, montrent en somme plus de savoir que d'originalité. Il y a d'excellentes parties dans la *Leçon de musique* de M. Charlamoff, et la singularité du costume local donne à cette toile un attrait particulier. Parmi les paysagistes, la palme revient à M. Aiwasowsky, qui déjà s'est fait remarquer à nos expositions, notamment à celle de 1867. Malheureusement des vues de Capri ou du mont Vésuve nous intéressent moins que la reproduction sincère des campagnes de la Russie, que les peintres mêmes du pays paraissent négliger systématiquement malgré leur réelle beauté. Nous devons pourtant signaler un excellent tableau d'un artiste dont nous ignorions le nom, M. Dücker. C'est une vaste dune, avec la mer au loin, plaine spacieuse d'une impression grandiose, mais qui par les procédés d'exécution rappelle singulièrement ce qui se fait à Paris.

En général, dans le nord de l'Europe, la peinture paraît flotter entre deux influences, celle de Dusseldorf et celle de Paris. C'est là le résultat inévitable des expositions universelles; elles inclinent à niveler et à faire disparaître le génie particulier des races et les tendances spéciales des écoles. Il est certain que si l'on faisait une exposition en mélangeant les nationalités, l'ensemble différerait peu de nos Salons annuels. Les Anglais seuls peuvent aujourd'hui former une catégorie à part; encore les différences si frappantes en 1855 tendent-elles à s'effacer, et à une époque peut-être assez prochaine l'Angleterre elle-même sera-t-elle entraînée dans le courant général qui a son centre à Paris. La peinture allemande, dont les allures étaient autrefois si tranchées, suit maintenant les sentiers frayés par nos artistes, et si l'école de Dusseldorf paraît plus vivace que les autres foyers germaniques, ses méthodes sont de tout côté bat-

tues en brèche. On les retrouve dans quelques tableaux allemands et suédois, mais on sent que la séve a disparu; ces retardataires ont l'air déclassés et font songer aux élégants de province qui se pavanent dans des modes surannées. Ceci du reste s'applique spécialement à la peinture, car la sculpture semble s'acclimater difficilement dans les pays du Nord, où nous n'avons en effet rien trouvé d'assez saillant pour être noté. En quittant l'étranger pour visiter la section française, il semble qu'on entre dans une capitale après en avoir parcouru les faubourgs. C'est là que chacun vient prendre son mot d'ordre, et Paris est aujourd'hui le centre de la vie et de l'activité dans les arts.

RENÉ MÉNARD.

(La suite prochainement.)



APHRODITÈ

Aphroditè est la personnification la plus générale du principe féminin dans l'univers : elle représente l'attraction universelle et la génération des êtres. La religion grecque, qui n'est que l'expression idéale des lois du monde, réunit dans un même symbole les idées de beauté, de volupté féconde et de maternité, idées inséparables dans la nature des choses, mais qui font naître dans l'esprit des impressions bien différentes, les unes graves, les autres sensuelles. Cette variété d'aspects ne pouvait manquer de se traduire dans l'art. Sur l'autel des douze Dieux du Louvre[1], Aphroditè est entièrement vêtue et ne se distingue des autres Déesses figurées dans le même bas-relief que par la colombe qu'elle tient à la main. Quelquefois cet oiseau est remplacé par une fleur[2]. Une monnaie de Nagidos en Cilicie[3] la représente assise sur un trône sous lequel on voit un lièvre; elle est figurée de la même manière sur un bas-relief archaïque[4], tenant d'une main un miroir, de l'autre des fruits; ce caractère chaste est commun à toutes les représentations hiératiques de la Déesse et semble avoir été conservé par l'école de Phidias, puisqu'une Aphroditè d'Agoracrite put être transformée, par une simple modification d'attributs, en Némésis. Cependant, sur le fronton occidental du Parthénon, parmi les divinités marines qui accompagnaient Poseidon, était une Déesse entièrement nue, sans doute Aphroditè; on la voit repré-

1. Clarac, 173 et 174.
2. *Mus. Chiaram*, I, 36.
3. Combe, *Num. mus. Brit.*, 10, fig. 16.
4. Zoega, *Bassiril. ant.*, II, 112.

sentée dans le dessin de Carrey, sur les genoux d'une autre figure qu'on prend pour une personnification de la mer, Thalassa, et qui doit être plutôt Diônè, mère d'Aphroditè, d'après Homère. C'est donc à tort qu'on regarde la nudité absolue d'Aphroditè comme une innovation de Praxitèle.



APHRODITÈ

(Vénus du Capitole.)

Cette innovation, quel qu'en soit l'auteur, pouvait néanmoins sembler hardie, car, si les gymnases avaient établi l'usage de la nudité pour les hommes, il n'en était pas de même des femmes, sauf à Sparte, qui a toujours été une exception dans la Grèce. Praxitèle ayant fait pour les

habitants de Kos deux statues d'Aphroditè, ils refusèrent, par scrupule religieux, celle qui était nue ; mais elle fut acquise par les Knidiens dont elle fit la gloire et la fortune. On venait chez eux uniquement pour la voir. Considérée comme le modèle accompli de la jeunesse et de la beauté, elle fut souvent reproduite, et il existe dans nos musées plusieurs variantes de ce type célèbre. La statue des jardins du Vatican[1] paraît être celle qui se rapproche le plus du chef-d'œuvre de Praxitèle, reproduit sur les monnaies de Knide[2] et sur des pierres gravées[3]. Parmi les imitations plus libres on peut citer celle de l'Athénien Kléomène[4], fils d'Apollodore, et père d'un autre Kléomène auteur de la statue connue sous le nom de Germanicus ; celle de Menophante, imitée d'un original d'Alexandrie en Troade[5]; celle du Capitole[6] et bien d'autres plus ou moins rapprochées du même type reproduit à profusion dans l'antiquité, mais avec cette liberté que les artistes grecs apportaient dans leurs imitations.

On retrouve la même grâce voluptueuse à différents degrés dans l'Aphroditè accroupie de Boupalos[7], dans un petit bronze qu'on croit imité de l'Aphroditè Anadyomène d'Apelle[8], dans la Kallipyge du musée de Naples[9] et dans d'autres statues assez nombreuses dont les modèles appartenaient à cette époque des courtisanes fameuses où le sentiment religieux avait fait place dans l'art à l'adoration de la beauté sensuelle. En général cependant le bain sert d'excuse à la nudité de la Déesse. Elle est souvent représentée, dans des statues ou sur des gemmes, ceignant le ceste[10], revêtant ses habits[11], ou se chaussant[12]. Ou bien cette nudité est une allusion à la naissance d'Aphroditè, sortie de l'écume de la mer après la mutilation d'Ouranos. Ce caractère de divinité marine est souvent rappelé par la présence d'un dauphin, comme dans la statue de Kléomène. Une terre cuite la représente à genoux, ayant derrière elle une coquille dont les valves s'élargissent comme deux ailes[13].

1. Episcopius, *Sign. veter. icon.*, nº 46.
2. Lachau, *Sur les attrib. de Vénus*, p. 71.
3. Lippert, *Dactyl. scrin.*, I, nº 81.
4. *Mus. Franc.*, II, 5. Clarac, pl. 612.
5. *Mus. capitol.*, IV, 352.
6. Clarac, pl. 621.
7. *Musée royal*, II, 13. Clarac, pl. 629.
8. Millin, *Mon. ined.*, 28 et 29.
9. Piranesi, *Stat.*, 7.
10. *Antich. di Ercolano*, VI, pl. 17, f. 3.
11. Lippert, *Dactyl. scr.*, I, 84.
12. *Ant. di Ercol.*, VI, 14.
13. Clarac, pl. 605.



APHRODITÈ MARINE.

(Musée du Louvre.)

Le culte d'Aphroditè, par la nature même des idées qui s'y rattachent, devait subir l'influence des religions sensuelles de l'Asie, influence qui se montre déjà dans l'hymne homérique par la légende d'Anchise. Confondue avec la Syrienne Astartè, amante d'Adonis, la blanche fille de l'écume, enveloppée d'une tiède atmosphère de parfums, semble personnifier, au milieu des chastes Déesses de l'Olympe grec, toutes les énervantes séductions de la nature orientale.

Le culte de l'Aphroditè marine se développa surtout chez les populations maritimes, dont les relations fréquentes avec les Phéniciens et autres peuples de l'Asie altérèrent la pureté primitive de la religion grecque. Le surnom de Pandèmos, sous lequel Aphroditè avait été adorée de bonne heure par les Athéniens et qui signifiait seulement la protectrice de tous les *dèmes* de l'Attique, finit par prendre une signification toute différente, qui répond au latin *vulgivaga*. Scopas l'avait représentée assise sur un bouc. Mais Aphroditè était en même temps la Déesse des unions fécondes, et ce caractère de Déesse génératrice se traduisit par une classe de représentations toutes différentes de celles que nous venons d'énumérer. C'est la Déesse que les Romains appelaient *Venus Genitrix*, et dont la famille de César avait la prétention de descendre. Conçue sous cet aspect, la Déesse est ordinairement vêtue d'une tunique légère qui dissimule à peine les formes et laisse ordinairement un sein découvert. C'est ainsi qu'elle est représentée sur des monnaies impériales. Dans la Vénus Genitrix du Louvre [1], la tête est d'un style beaucoup plus ancien que le corps ; il est probable que cette tête a appartenu à un *acrolithe* et que le mannequin revêtu d'étoffe a été remplacé par un corps de marbre. La statue du Louvre à laquelle on a adapté une tête de Mammée est également une Aphroditè génératrice, comme l'indiquent la robe flottante et le sein découvert, et c'est à tort qu'en la restaurant on lui a mis à la main des épis et des pavots, attributs de Dèmèter. Une autre statue du Louvre, drapée également, avec un Éros auprès d'elle, était attribuée à Praxitèle par une inscription gravée sur la plinthe ; peut-être est-ce une copie de celle que les habitants de Kos avaient préférée à la statue nue du même artiste. Le caractère de Déesse de la fécondité est indiqué encore plus clairement dans une statuette de la collection de Dresde [2], par un petit Priape placé auprès d'elle. Il y a au Louvre une statuette [3] qui exprime la même idée sous une autre forme : elle est vêtue comme la

1. Bouillon, I, 12. Clarac, pl. 339.
2. Becker, *Augusteum*, II, 66.
3. Bouillon, III, 8, 1. Clarac, pl. 341.

Vénus Genitrix, mais dans l'attitude de la Vénus de Milo, et elle pose le pied sur un embryon, ce qui indique simplement qu'elle préside à la génération et au développement des germes. On a voulu y trouver une



APHRODITÈ AU BAIN.

(Musée du Louvre.)

allégorie de l'avortement et de la débauche; Ottfried Muller a adopté cette interprétation absurde, et le sculpteur chargé de restaurer cette statuette a placé à côté d'elle un petit Amour qui pleure parce que sa mère lui a ôté ses ailes. Voilà à quelles niaiseries on arrive quand on méconnaît le caractère religieux de l'art grec.

Mais la plus haute acception symbolique d'Aphroditè est celle qui répond à ce que les modernes appellent l'attraction universelle. La grande loi qui soumet tous les êtres, la victorieuse, qui triomphe par la puissance irrésistible de la beauté, se présente avec le caractère d'une héroïne, et quelquefois avec des attributs guerriers; fière, à demi nue et laissant tomber ses derniers voiles, le pied posé sur un rocher ou sur une sphère en signe de sa domination universelle; souvent elle tient à la main la epomme d'Éris, emblème du monde, selon le philosophe Salluste (voyez le traité Περὶ θεῶν καὶ κόσμου). Auprès de la célèbre statue trouvée à Milo en 1820[1], il y avait un fragment de main tenant une pomme; ce fragment, longtemps caché dans les magasins du Louvre, est aujourd'hui exposé dans une vitrine du musée Charles X. Quant à l'inscription qui se lisait sur la plinthe, malgré les recherches de M. Ravaisson, conservateur du musée des Antiques, elle n'a pu être retrouvée. En l'absence de ce document, il est difficile de se prononcer sur la date de la statue. Si l'inscription lui appartenait originairement, il faudrait attribuer la Vénus de Milo à un artiste d'Antioche sur le Méandre, et par conséquent elle ne serait pas antérieure aux Séleucides.

Le déplacement de la Vénus de Milo pendant le siége de Paris a fourni à M. Ravaisson l'occasion d'un examen attentif, et il a consigné le résultat de ses observations dans une brochure intéressante. L'auteur établit avec beaucoup de vraisemblance que les fragments dont se compose la statue ont été mal rapprochés, et qu'en les rétablissant dans leurs justes relations on rendrait à la statue l'attitude plus simple et plus calme qu'elle a dû avoir originairement. Mais M. Ravaisson me paraît trop affirmatif dans la seconde partie de son travail, lorsqu'il reprend et développe l'opinion de Quatremère de Quincy sur le groupement de la Vénus de Milo avec une statue d'Arès. Sans doute ce groupement est très-naturel, ainsi qu'on a pu s'en convaincre par une figure publiée dans un des derniers numéros de la *Gazette*, mais rien ne prouve qu'il ait existé dès l'origine, car il n'est nullement nécessaire. L'Achille Borghèse et la Vénus de Milo s'expliquent très-bien isolément. Sans entrer dans une discussion qui ne serait pas ici à sa place, je me bornerai à appeler l'attention de M. Ravaisson sur le scellement de métal dont j'ai déjà signalé la trace sur l'anneau qui entoure une des jambes de l'Achille Borghèse. Il y verra, je crois, la preuve que cette statue était enchaînée, ce qui explique parfaitement l'attitude du corps et de la tête.

1. *Mus. royal*, I, 19. Bouillon, I, 11, et Clarac, pl. 340.

Une statue presque semblable a été trouvée à Capoue[1], également sans bras, le pied gauche posé sur un casque; on l'a restaurée en plaçant un Amour à côté d'elle, d'après la trace de deux pieds qui restaient sur la plinthe. J'ai parlé dans un autre article des groupes d'Arès et d'Aphroditè qu'on voit au Louvre, au Capitole et au musée de Florence; mais un grand nombre de statues isolées offrent le même type avec divers attributs.

La statue trouvée sur l'emplacement du théâtre d'Arles[2], et qui est maintenant au Louvre, représente comme toutes les précédentes une Aphroditè victorieuse. Girardon lui a donné en la restaurant une pomme et un miroir; Clarac propose de remplacer ces attributs par le casque et la lance qu'elle tient sur les médailles et sur les gemmes. Mais la pomme se trouve également sur des monnaies et des pierres gravées; les monnaies de Corinthe[3] nous montrent la Déesse tenant un bouclier, comme la Victoire de Brescia dont on voit la copie en bronze au Louvre. Cette Victoire a la même attitude que la Vénus de Milo, mais elle est entièrement vêtue, de même que les impératrices en Vénus associées à Mars dans les groupes du Louvre et du Capitole, auxquels il faut joindre une statue du Louvre qu'on a restaurée en joueuse de lyre et qui est également une Vénus romaine, avec le sein découvert, comme la Vénus Genitrix. La demi-nudité se retrouve dans l'Aphroditè du Musée britannique, qu'on peut rapprocher de la Vénus d'Arles, et dans la statue du Louvre qu'on a intitulée Thétis à cause de la barque qui lui sert de piédestal, et qui paraît plutôt une Aphroditè *euploia*, protectrice de la navigation. Mentionnons enfin un petit bronze du Musée de Naples publié par *l'Illustration* et représentant Aphroditè arrangeant sa chevelure. En voyant le même type artistique reproduit tant de fois avec des attributs différents, on hésite à se prononcer sur le véritable caractère de la Vénus de Milo.

Dans les compositions dont Aphroditè fait partie on retrouve la même variété d'aspect que dans ses représentations isolées. Sur les vases peints, où elle est quelquefois confondue avec Persephonè, elle est toujours entièrement vêtue[4]; sur les miroirs étrusques, où elle est désignée sous le nom de *Turan*, elle est nue ou à demi drapée, ainsi que dans les bas-reliefs et les camées qui représentent la naissance de la Déesse et

1. Millingen, *Anc. uned. mon.*, § II, pl. 14. Clarac, pl. 598.
2. Clarac, pl. 342.
3. Morelli, *Num. imp. Aug.*, 14, n° 26. Millin, *Pierres gravées*, XXIII.
4. Wieseler, XXV, 269.

son triomphe au milieu des Nèréides, des Tritons et des autres Démons de la mer. D'après la Théogonie, aussitôt après sa naissance, Éros et Himéros, le désir et l'attrait qui inspire le désir, s'attachèrent à ses pas. La personnification du Désir sous ses divers aspects, étrangère à la poésie homérique, très-vague encore dans Hésiode, fut surtout l'œuvre de l'art, qui plaçait comme des attributs auprès des images de la Déesse un ou plusieurs enfants ailés, emblème de son action sur le monde. Malgré le caractère abstrait et métaphysique que lui donne la Théogonie, Éros devint le fils d'Aphroditè, c'est-à-dire sa principale énergie; Éros, Himéros, Pothos, Antéros, accompagnent presque toujours, à titre d'accessoires significatifs, la Déesse de l'amour et de la beauté. Dans les représentations de la toilette d'Aphroditè, on voit la Déesse lavée et parée tantôt par Éros, tantôt par les Charités qui personnifient ici les charmes et les joies du lien conjugal [1].

J'ai parlé dans un article précédent de la fable des filets d'Hèphaistos et des monuments où elle est représentée. Quant aux légendes d'Anchise et d'Adonis, elles appartiennent plutôt à l'Asie qu'à la Grèce, et l'art, lorsqu'il les reproduisit, ne put dissimuler leur origine étrangère. La confusion d'Aphroditè avec l'Astartè syrienne introduisit en Grèce le culte d'Adonis, l'Adonaï des peuples sémitiques. Théocrite décrit dans une de ses idylles les fêtes splendides par lesquelles les Ptolémées célébraient la mort et la résurrection d'Adonis. Comme Dieu de la vie et de la mort, sa légende figure sur un sarcophage du Louvre [2]. La légende d'Anchise représente aussi un mythe solaire, mais, quoique plus anciennement connue des Grecs, puisqu'elle est racontée dans un hymne homérique, elle ne fut jamais très-populaire en Grèce. Les Romains, qui essayaient de rattacher leurs origines aux traditions homériques, remirent en faveur le mythe d'Anchise. Un beau bas-relief de bronze trouvé à Paramythia, en Épire [3], est regardé comme une représentation de la visite d'Aphroditè chez Anchise; cependant d'autres y voient Aphroditè et Pâris. On voit aussi sur des bas-reliefs Aphroditè persuadant à Hélène de suivre Pâris, ou peut-être la réconciliant avec lui, d'après le récit de l'*Iliade* [4].

Il est difficile de dire si la légende du jugement de Pâris a une signification physique, ou si c'est simplement un commentaire de deux vers

1. Wieseler, pl. XXVI.
2. Bouillon, 11, 5. Clarac, pl. 116.
3. Millingen, *Anc. uned. mon.*, § II, pl. 12.
4. Winckelmann, *mon. inéd.*, 115. Tischbein, *Fig. d'Homère. Il.*, II, 2.



NAISSANCE D'APHRODITÈ. — (Bas-relief du Musée du Louvre.)

Autour de la Déesse se groupent des Ichthyocentaures, des Néréides et des Vents marins soufflant dans leurs conques.

apocryphes de l'Iliade, une allégorie morale imaginée par Stasinos pour peindre sous une forme poétique le vertige des Troyens (Ἀλεξάνδρου ἄτη) qui préféraient la mollesse aux vertus austères. Quoi qu'il en soit, ce sujet fut souvent traité par les artistes, comme toutes les légendes du cycle troyen. Il est représenté sur des vases[1], dans des peintures murales, sur des miroirs étrusques. Mais jamais Hèrè ni Athènè ne se montrent dépouillées de leurs vêtements comme dans les compositions des artistes modernes.

LOUIS MÉNARD.

1. Millingen, *Var. Coghill,* pl. XXXIV. Bartoli, *Sepolc. dei Nasoni,* XXXIV. Gerhard, *Ant. bildv.,* I, taf. XXV, XXXII.



LES WOUWERMAN.



L n'y a pas fort longtemps que ce titre eût semblé une enigme, tant la gloire de Philip avait absorbé jusqu'à l'existence de ses cadets. Aujourd'hui la plupart des collectionneurs connaissent Pieter, un homme de mérite qui a eu quelques bonnes fortunes du pinceau, exceptions précieuses, mais en somme un Philip alourdi, très-alourdi la plupart du temps. Quant à Jan, combien à l'heure présente savent que cet artiste, mort si jeune, avait infiniment de talent et est digne d'occuper une place très-enviable près de son grand aîné, dont il ne pasticha point la manière [1].

Parmi les nombreux documents qu'il a publiés sur *les Peintres de Harlem*, M. le docteur A. Van der Willigen cite l'article 8 des Notules du 4 septembre 1640 de la Gilde de Saint-Luc, d'où il résulte que « Philip Wouwerman, peintre, était fils de Pauwels Joosten Wouwerman, maître peintre ».

Ce Pauwels Joosten était d'Alkmaar, mais il est impossible que son père ait été, comme le suppose M. Van der Willigen, le Pieter Wouwerman baptisé à Harlem le 28 septembre 1586, puisque le savant docteur a trouvé dans les registres des mariages et baptêmes la preuve que Pauwels se maria trois fois, la seconde fois le 11 juin 1606 et la troisième le 4 décembre 1618. C'est de cette dernière union que naquirent six enfants : Philip en mai 1619, Daniel et Geertruyd, des jumeaux, en janvier 1622, Pieter en septembre 1623, une seconde Geertruyd, — la première était sans doute morte, — en mars 1626, et Jan en octobre 1629.

Philip, Pieter et Jan suivirent la carrière de leur père, qui servit de maître à l'aîné et qui mourut à Harlem le 26 septembre 1642.

En 1642, Philip déclare comme étant ses élèves Nicolaas Ficke et Jacob Warnars d'Amsterdam; en 1656, même déclaration pour Antony de Haen.

Les Notules du mois de février 1642 font connaître quelles étaient à cette époque les relations de maître à élève; c'est sans aucun doute un des extraits les plus curieux mis au jour par M. Van der Willigen :

« Maître Philips Wouwermans (*sic*), peintre, se présenta devant les commissaires et se plaignit de ce que Koort Witholt de Suède, qui avait été son disciple et s'était engagé par trimestre, l'avait quitté après les trois premiers mois sans lui payer le

1. Tous les détails biographiques de cette notice sont empruntés aux découvertes si pleines d'intérêt de M. le docteur A. Van der Willigen Pz., à qui l'on doit les renseignements les plus précieux et les plus récents. Sa publication *les Peintres de Harlem* est précédée d'une très-remarquable étude sur la Gilde de Saint-Luc.

second terme, commencé depuis cinq à six jours, et qu'en second lieu il s'était fait recevoir comme élève chez Jacob de Weth; en conséquence, Wouwermans demanda que les commissaires lui ordonnassent de payer le trimestre entier. En réponse à cette plainte, ils résolurent d'inviter Koort Witholt à comparaître, et, en cas de refus de sa part, de faire défendre qu'on l'acceptât dans aucun atelier ni chez Jacob de Weth, avant que le différend entre le maître et l'élève ne fût terminé, sous peine d'amende, d'après l'article 6; sur quoi Wouwermans se retira. »

M. le docteur Van der Willigen a eu mille fois raison en parlant des Notules : « Beaucoup de ces annotations, dit-il, me parurent si intéressantes, que je n'osais songer à ne livrer que quelques extraits. » C'est grâce à cet excellent système que nous connaissons la solution donnée, en mars 1642, par les commissaires de la Gilde de Saint-Luc, à la plainte de Philip : « Philips Wouwerman (*sic*), peintre, s'étant présenté comme maître, et Coort (*sic*) Witholt comme disciple, ainsi qu'il est dit à l'article 5 sur la séance tenue le 4 février, le premier réclama le payement du trimestre que le second avait commencé; celui-ci reconnut avoir entrepris la peinture d'un portrait après le premier trimestre, mais il refusa de le payer en entier, soit 15 florins; cependant, par l'intermédiaire des commissaires, les deux parties finirent par s'entendre, et il fut résolu que Coort Witholt payerait à maître Wouwerman 7 florins et demi, qu'il remettrait au Doyen dans les quinze jours; dont Wouwerman payera deux sous au domestique de la confrérie pour la citation de Witholt et huit sous pour la défense qui lui fut faite. »

Philip fut, lui aussi, commissaire de la Gilde en 1645. Il mourut en mai 1668. D'après un écrit fort curieux de Vincent Van der Vinne, le petit-fils du Vincent Laurensz. qui fut l'élève favori de Frans Hals, écrit dont M. Van der Willigen nous donne la traduction, Philip, qui, dans l'espace d'une bien courte vie, a produit une si énorme quantité de tableaux dont aucun ne sent l'improvisation, Philip, que nul n'a songé à qualifier de viveur, le maître charmant dont le moindre tableau vaut aujourd'hui son pesant d'or, a connu la misère et le triste cortége de souffrances de tout genre qu'elle traîne à sa suite. Vincent Van der Vinne s'exprime ainsi en parlant des artistes de Harlem : « De l'existence de ce grand nombre de peintres, on devrait conclure que c'était une profession importante et lucrative, mais il est prouvé que beaucoup d'entre eux sont devenus pauvres en travaillant et ont eu plus de peine à pourvoir à leur entretien qu'à achever une belle toile; et quoiqu'il soit reconnu que les peintres n'ont pas toujours été très-économes, tous cependant n'ont pas été des dissipateurs. On pourrait appuyer cette assertion de plusieurs exemples, entre autres de Philip Wouwerman, qui, se trouvant dans le besoin, fut soutenu par le curé B. Cats, dont P. Holsteyn reproduisit le portrait. Il est vraiment étonnant que Ph. Wouwerman, qui ne fut jamais accusé de dissipation, ait été aussi pauvre, car il possédait un grand talent. Il a prouvé que ce secours lui avait fait un grand plaisir, en offrant au curé un beau tableau de sa main, représentant saint Hubert. »

Quand on parle de Philip, on s'attache généralement à faire des phrases bien senties sur la chasse et l'équitation, on se préoccupe beaucoup plus de faire montre de science hippique et cynégétique, que d'étudier l'homme et les luttes de sa vie. Ne serait-il pas grand temps de s'efforcer à reconstituer cette existence aussi laborieuse que pénible, contraste étrange avec cette foule d'œuvres charmantes consacrées aux loisirs élégants des grands seigneurs et des nobles dames?

Il serait intéressant aussi de se livrer à des recherches au sujet du séjour que fit en



Philip Wouwermans pinx. E Boilvin sc

LES BORDS DU RHIN.

Beaux Arts Imp Ch Delâtre Paris

France Pieter Wouwerman; il a habité Paris, comme le prouve la *Vue prise du Pont-Neuf,* du musée de Brunswick; la *Vue prise du Pont-Neuf pendant le carnaval,* du musée de Copenhague, et la *Vue de la tour et de la porte de Nesle vers 1664,* toile importante du musée du Louvre.

Pieter fait exception parmi les trois frères; il a vécu soixante ans, si la date de sa mort est bien 1683, ce qui n'est point parfaitement établi; Philip, ce producteur si prodigieusement fertile, n'avait que quarante-neuf ans en 1668, époque de son décès, et Jan a été enlevé bien jeune encore, en 1666, à trente-sept ans!

Je viens, comme tant d'autres, de faire mon pèlerinage, le pèlerinage de la Belgique, pour visiter à Bruxelles les riches expositions de la Société néerlandaise de bienfaisance et de M. John W. Wilson. Ma bonne étoile m'y a fait rencontrer une œuvre de choix de chacun des trois frères : de Pieter, un tableau tellement fin, d'une touche si spirituelle, d'une composition si heureuse, que c'est vraiment tout à fait hors pair pour ce maître, et que l'on comprend qu'on ait pu vendre une production d'un tel mérite pour un Philip; le monogramme de l'aîné recouvrait en effet celui de Pieter qu'il a été facile de faire reparaître; cette excellente peinture, exception probablement unique, vient d'être acquise par un des grands collectionneurs de Londres.

Le Jan était autrefois dans la galerie de ce marquis de Hastings qui gagna le grand prix de Paris et que la rage du sport tuait l'année suivante.

Je viens de retrouver dans la collection John W. Wilson le *Pont rustique,* — c'est ainsi que s'appelle ce tableautin qui vaut plus d'un grand tableau prétentieusement académique; ce n'est rien et c'est exquis. Je laisse la parole au catalogue :

« Toute la gauche du tableau est occupée par une rivière; un pont de bois que traverse un paysan relie ses deux rives, à l'arrière-plan; à droite, une route escarpée au bout de laquelle est assis un campagnard. Derrière la route, une ferme et deux arbres.

« Ciel très-fin, semé de nuages qui voilent en partie le soleil. »

Lorsqu'on a bien vu et étudié ce petit panneau, on ne l'oublie jamais; c'est en effet un précurseur, il est traité dans un sentiment agreste d'une extrême justesse, qui annonce l'école moderne de paysage.

Quant au Philip, il s'agit d'une de ses œuvres les plus importantes, *les Bords du Rhin* ou *les Baigneurs,* grande toile d'une finesse extrême qui a fait partie de la splendide collection du comte de Bruhl, le fastueux favori de l'Électeur de Saxe, Auguste, roi de Pologne, le monarque titubant :

Quand Auguste était gris, la Pologne était ivre.

M. Boilvin a gravé avec un charme infini cette composition, dans laquelle Philip Wouwerman s'est ingénié à réunir les épisodes les plus variés, à condenser en quelque sorte plusieurs de ses tableaux en un seul.

HENRI PERRIER.



HISTOIRE

DE L'IMAGERIE POPULAIRE ET DES CARTES A JOUER

À CHARTRES

PAR M. J.-M. GARNIER



E poirier, qui a un grain fin, serré et facile à travailler, était le bois employé par les anciens maîtres imagiers pour leurs gravures. On le rencontre partout, et la dimension des morceaux qu'il peut fournir, son bon marché, faisaient qu'aucune autre essence n'eût pu avantageusement le remplacer. On comprend que la surface exigée pour la gravure des images devait offrir une certaine étendue, puisque le texte chargé d'en donner l'explication était gravé sur la même planche et en formait l'entourage.

Pour entailler ce bois, le matériel de Marin Allabré se composait, nous apprend M. Garnier, de ressorts de montre cassés, emmanchés dans des morceaux de bois en forme de fuseau et fixés au moyen d'une longe ficelle qu'il déroulait chaque fois que la pointe se brisait ou qu'elle avait besoin d'un coup de pierre. C'était là, avec des butavants et quelques gouges en mauvais état, tout le matériel de l'artiste chartrain.

Une gravure obtenue à l'aide d'outils aussi imparfaits avait le défaut d'être très-irrégulière de forme et aussi grossièrement taillée que le sujet qu'elle accompagnait. Il était, du reste, une condition indispensable pour le genre d'impression auquel ces planches étaient soumises : il fallait que les traits de la gravure offrissent une certaine résistance.

L'impression de ces images s'effectuait par un procédé des plus primitifs. L'ouvrier, après avoir fixé, au moyen de clous et d'un bout de ficelle, sa gravure sur la table d'atelier, s'armait d'une brosse longue à soies molles, qu'il trempait dans une couleur noire faite avec du noir de fumée et de la colle de peau, étendue sur une planche placée à sa main. Il en imprégnait son bois, posait sa feuille de papier avec un outil désigné, en terme du métier, sous le nom de *frotton,* qu'il saisissait à deux mains, puis il pressait vigoureusement son bois et l'image était obtenue sur le papier. Quant aux défauts d'impression, ils devaient disparaître sous l'enluminure. Le frotton était un composé de crin intimement pétri avec de la colle forte. On lui donnait la forme d'une miche; au moment de sa confection on l'entourait d'un linge qu'on liait par les deux bouts et on laissait sécher. Il acquérait alors une grande dureté qui disparaissait après quelque temps de service.

Le coloris se faisait au moyen de cartons découpés, appelés *patrons* : chaque couleur possédait le sien. Ces patrons, d'une épaisseur équivalente à de la carte lisse de force moyenne, devaient offrir le plus d'imperméabilité possible que l'on obtenait en les baignant dans une huile de noix brûlée et de litharge, auxquelles on ajoutait les cendres des vieux patrons et d'os de cheval calcinés.

Les couleurs employées pour la peinture des images étaient peu nombreuses, elles se réduisaient aux suivantes : rouge, bleu, jaune et brun, et rouge clair appelé *rosette*. « Le violet et le vert venaient aussi les varier, mais ces couleurs n'étaient pas pour le fabricant un surcroît de main-d'œuvre. La superposition du rouge et du bleu donnait la première ; avec le jaune et le bleu on obtenait le vert. Quant à la couleur chair, son emploi était très-limité : ce n'est que dans les dernières années d'existence de la fabrique qu'on en a fait usage sur toutes les images de la maison. »

Les images n'étaient pas les seuls produits que fabriquaient les dominotiers chartrains. C'étaient eux encore qui imprimaient au moyen du tampon des cartes, des papiers coloriés en bleu ou en rose qui, sous le nom de papier indienne, décoraient les boîtes de veilleuses, les cartons, les livres d'école... et des tours de lit imitant des draperies terminées par des glands dont les Beauceronnes et les Percheronnes soigneuses entouraient leurs rideaux pour les garantir des mouches.

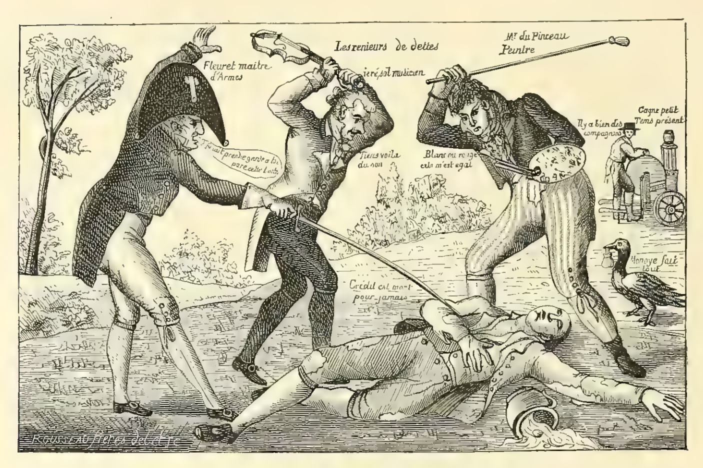
Des marchands ambulants se chargeaient du débit de ces images fabriquées avec des outils si primitifs. Mais le fort de la vente se faisait, au commencement de ce siècle, par des colporteurs originaires de la Haute-Garonne. Chacun de ces colporteurs avait sous ses ordres quatre ou cinq enfants du pays, de tout âge et de toute taille, qu'il décorait pompeusement du nom de domestiques. La balle au dos et le rouleau d'images à la main, ces derniers parcouraient les communes, hameaux, fermes, etc. Le chef leur accordait un petit salaire proportionné au rang qu'ils occupaient dans leur état de domesticité ; quant à leur nourriture, il ne s'en inquiétait guère : le bon cœur des habitants des campagnes était la providence de ces pauvres enfants. Le morceau de pain et la soupe qu'on lui donnait généreusement suffisaient au petit marchand d'images, qui avait ensuite pour se reposer la litière de l'étable... « Chacun des chefs de ces caravanes avait ordinairement un âne à son service, pour porter le gros de la marchandise. Ainsi organisées, elles sillonnaient toute la France, et les villes frontières de l'empire recevaient aussi leurs visites. » Leur assortiment se composait de christs de divers modèles, de vierges en renom, des scènes tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament, telles que la Création du monde, l'Enfant prodigue, le Mariage de la Vierge, les douze Sibylles, les Vierges folles : sujets que le peuple recherchait dès le XVe siècle. Les portraits du Christ et des vierges se détachaient sur des fonds de diverses nuances, rouge, bleu, violet ou noir. Les images de cette dernière couleur étaient principalement achetées dans les familles que le deuil avait visitées.

Mais si la vente des images paraissait être principalement du ressort des colporteurs de la Gascogne, une autre province de la France fournissait à son tour ses représentants pour une industrie qui a son analogie avec le commerce de l'imagerie populaire.

Cette province est la Lorraine. C'était de ce pays qu'arrivaient ces industriels nomades, à l'air pieux et contrit, et paraissant créés tout exprès pour venir en aide à la glorification du règne de Dieu. Si le Gascon laissait sa femme dans les montagnes, il n'en était pas de même des colporteurs lorrains ; ces derniers ne voyageaient que par couples, autour desquels grouillaient parfois plusieurs rejetons.

Leur établissement se composait d'une châsse, dont le principal sujet était soit une Vierge de pèlerinage plus ou moins richement habillée, soit la crucifixion du Sauveur où sainte Véronique, tenant le voile de la sainte Face, n'était jamais oubliée. Au premier plan, on apercevait presque toujours le bienheureux saint Hubert prosterné devant le cerf qui lui apparut dans la forêt, le front surmonté d'une croix. Enfin quelques-uns de ces marchands possédaient un grand tableau peint à l'huile, divisé en six ou huit compartiments représentant les divers épisodes de la Passion de Jésus-Christ. Placé derrière la châsse, ce tableau la dominait.

Sur une table, recouverte d'un linge blanc, étaient étalés des bagues dites de saint Hubert, des médailles, des petits livres de prières, des chapelets : les panneaux de



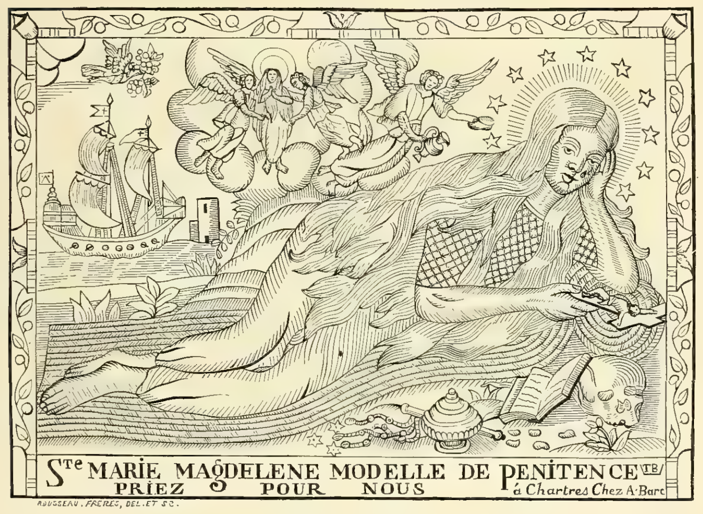
CRÉDIT EST MORT, LES MAUVAIS PAYEURS L'ONT TUÉ.

(Image de la rue Saint-Jacques, XVIIIe siècle.)

fermeture de la châsse qui, déployés, lui donnaient la forme d'un triptyque, étaient également garnis de toute cette bijouterie religieuse. Des bouquets de fleurs artificielles, avec leurs boules en étain luisant, que les voyageurs rapportent des lieux de pèlerinage, achevaient de compléter l'article connu sous le nom vulgaire de *bigotage*. A chacun des côtés de la châsse se tenaient les deux époux lorrains, dont l'un, jouant quelquefois du violon, accompagnait alors de sons langoureux le cantique de Notre-Dame-de-Liesse, celui de l'Horloge de la Passion, ou bien encore le cantique si naïf de la Création du monde.

En lisant ces fragments détachés d'une *Histoire de l'imagerie populaire à Chartres*, dans laquelle M. Garnier a rassemblé nombre de documents sur les arts, la politique et les mœurs au commencement de notre siècle, ne se croirait-on pas transporté dans un de ces ateliers du XVe siècle où des cartiers, des enlumineurs... s'efforçaient,

avec des outils imparfaits, de joindre à leur industrie première la fabrication d'images destinées à l'enseignement ou à l'amusement du peuple? N'était-ce pas ainsi que devaient être obtenues ces anciennes gravures imprimées avec une encre jaunâtre et sur lesquelles on retrouve la trace des clous qui les fixaient à la table pendant l'opération du tirage? N'était-ce pas ainsi que devaient être fabriqués ces livres des pauvres, ces pieuses gravures xylographiques munies d'un texte explicatif creusé dans le bois et coloriées au moyen de cartons? N'était-ce pas ainsi que, sous l'habit du pèlerin pour échapper à la servitude de la terre et au rude métier des armes, de nombreux colporteurs allaient de pèlerinage en pèlerinage vendre de grossières gravures que leur ancienneté rend aujourd'hui si précieuses? Et cependant ces fragments ne nous parlent



SAINTE MADELEINE.

(Image du XVIIIe siècle fabriquée à Chartres.)

point de ce qui se faisait il y a plusieurs siècles, mais de ce qui se passait encore dans les premières années du nôtre. Ces procédés, ces habitudes, qui paraissent si loin de nous, M. Garnier les a connus dans l'atelier de son père, et aujourd'hui qu'il a transformé le modeste atelier en une excellente imprimerie d'où sortent des livres remarquables, établis avec un goût parfait, ornés de charmantes frises, vignettes et gravures, il s'est plu à faire revivre un passé qui lui est cher par les souvenirs et qui est pour nous plein d'intérêt par les faits relatés.

Ceux qui sont familiers avec les mœurs du peuple ne s'étonneront pas de retrouver au commencement du XIXe siècle, dans une industrie populaire, des habitudes léguées de père en fils, des procédés imparfaits appliqués depuis des siècles. Dans ses goûts,

dans ses plaisirs, dans ses croyances, le peuple garde l'attachement que l'on remarque chez les enfants qui se transmettent de génération en génération les jeux qu'affectionnaient les Grecs et les Romains, qui aiment à entendre répéter pour la centième fois la même histoire sans permettre qu'on en change un seul mot. Le peuple admet difficilement les innovations; aussi les industries chargées de satisfaire ses goûts ne con-

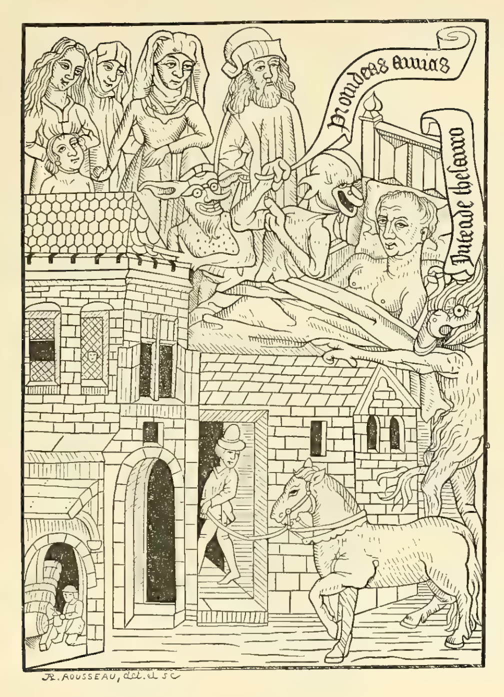


GENEVIÈVE DE BRABANT,
(Image du XVIIIe siècle fabriquée à Chartres.)

naissent-elles guère le progrès. Au XIXe siècle comme au XVe, le peuple veut au bas des images des légendes explicatives, et auprès des personnages des devises parlantes; de nos jours comme autrefois il se contente d'une figure dessinée par un simple trait, modelée au moyen de quelques tailles obliques et rehaussée de quelques couleurs vives.

Quand cette image retrace des faits contemporains, les costumes ou les événements auxquels il est fait allusion permettent de lui assigner une date, et parfois il arrive à l'artiste d'y montrer un certain talent comme dans cette pièce du « Crédit est

mort », où un dessinateur n'a pas craint de calomnier ses confrères. Mais hâtons-nous de dire que la gravure publiée plus haut ne peut servir de criterium pour juger le mérite des artistes populaires, parce qu'elle reproduit une image demi-fine de la rue Saint-Jacques et non pas l'image populaire imprimée à Chartres que les cabaretiers de village collaient près de leur comptoir pour inviter les clients à ne point quitter les lieux avant d'avoir soldé la dépense.



GRAVURE TIRÉE DE L' « ARS MORIENDI ».

(xve siècle.)

Encore faut-il ne point trop se fier aux apparences pour préciser la date de ces images. Dans une estampe le paysan ne s'attache qu'à l'idée et n'accorde aucune attention aux détails; aussi se laisse-t-il facilement et souvent duper par les éditeurs peu scrupuleux. La Restauration vient-elle à remplacer l'Empire et arrête-t-elle la vente d'une planche politique, M. Garnier nous apprend que la légende de « Vive le roi! » substituée à celle de « Vive l'empereur! » suffit pour que le paysan achète l'image sans s'inquiéter si les vieux grognards qui y figurent sont habillés à la nouvelle mode. Pour

utiliser sous Louis XVIII des bois représentant la vieille garde commandée par Napoléon, l'éditeur n'eut qu'à modifier légèrement quelques emblèmes parlants, à laisser en blanc les plumets autrefois parés des trois couleurs et à transformer Napoléon en Louis XVIII. Par M. Garnier nous savons encore qu'une tête de femme servant d'enseigne à un dentiste devint le portrait *authentique* de la célèbre empoisonneuse Hélène Jégado, accusée d'avoir attenté à la vie de trente-sept personnes...

Mais quand le personnage représenté se trouve être un saint où une sainte, l'embarras est bien autre et il devient impossible d'assigner une date à ces estampes impersonnelles. Qui pourrait reconnaître dans cette « Sainte Madeleine » une contemporaine des jeunes filles de Greuze ? Le travail a toute la simplicité des estampes du XVIe siècle qui se trouve encore rappelé par le costume de la sainte et par la coupe du navire qui vogue dans le fond. « Sainte Geneviève de Brabant » présente un travail et un dessin d'une grossièreté telle qu'ils nous autorisent à dire que la barbarie étant de tous les siècles, elle ne peut servir à classer une estampe qui ne porte aucun caractère d'école. Ces deux estampes mises à côté d'un feuillet de l'*Ars moriendi* laissent tout l'avantage au maître du XVe siècle, qui du moins savait dessiner s'il ne connaissait pas la science de modeler une figure avec des tailles combinées. Cette similitude dans le travail d'estampes d'époques si différentes, en attestant combien peu le peuple est accessible au progrès, montre aussi comment il se fait que les industries chargées de satisfaire ses goûts meurent sans se transformer.

F. DE TAL.



CORRESPONDANCE[1]

A Monsieur le Rédacteur en chef de la Gazette des Beaux-Arts.



Vous vous souvenez, mon cher ami, de cette remarque si juste des traducteurs de Vasari : « Chez les Italiens il y a presque toujours des beautés plus intimes, des traits plus originaux, s'il est possible, dans les ouvrages intermédiaires, que dans les réalisations des grands chefs d'école. Et cela surtout dans les belles époques, parce que les maîtres du second ordre ne sont pas en Italie, comme en France, les élèves et les reflets des plus grands maîtres, mais au contraire leurs émules, et souvent leurs inspirateurs[2]. »

Ce passage, qui répond si parfaitement à mes passions préraphaélites, trouve son éclatante confirmation à l'exposition de la Société néerlandaise. Cette *Vierge avec l'enfant Jésus*, que vous avez qualifiée de chef-d'œuvre, est une vraie merveille. Que cela fait de bien à étudier ce panneau de cèdre recouvert d'une couche de plâtre sur laquelle le maître d'Arezzo, ce grand artiste qui a nom Spinello Spinelli, a peint *in tempera* cette mère rêveuse, attendrie, dont la pensée craintive semble entrevoir les cruelles épreuves que réserve l'avenir au divin Enfant, — divin est bien le mot cette fois, — qui debout devant elle, rayonnant de beauté dans sa nudité chaste, est comme l'incarnation à la fois majestueuse et sympathique de Celui qui devait semer la parole de paix et de fraternité : « Aimez-vous les uns les autres! » Elle est sublime cette figure d'un dessin si pur, d'un modelé si exquis; aussi Raphaël, ce condensateur de génie, l'a-t-il empruntée tout entière. Et la tonalité de cette adorable peinture! est-il possible de trouver plus délicieuse symphonie et d'une originalité plus imprévue! Ce fond verdâtre sur lequel se détachent des branches de rosier chargées de fleurs est à lui seul une trouvaille, et ces derniers échos de Byzance, les nimbes d'or et les broderies dorées de la Vierge, loin de nuire à cette œuvre d'une si complète perfection, ajoutent à l'harmonie de l'ensemble. C'est du xive siècle, on ne saurait trop le répéter, que date cette création devant laquelle, mon ami, nous ne saurions assez respectueusement nous incliner. Domenico Ghirlandaio, le maître de Michel-Ange, nous fait passer du xive au xve siècle, et c'est aussi la *Vierge et l'enfant Jésus* qu'il

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome viii, page 273.
2. *Vie des peintres, sculpteurs et architectes*, par Giorgio Vasari ; traduction Leclanché et Jeanron page 9 de la Préface.

nous montre. Mais, malgré l'immense talent du célèbre Florentin, il est battu par son devancier : ce dernier était un croyant ; il a senti et fait grand. Traitant le même sujet, Ghirlandaio s'est contenté de produire une œuvre charmante. Ce n'est point là une création inspirée; il a rencontré une fort jolie femme, aussi piquante que jolie : elle a un petit nez imperceptiblement retroussé qui ajoute un soupçon d'air mutin à cette physionomie tout empreinte d'ineffable bonté et d'amour maternel, et il a personnifié en elle la maternité et ses infinies tendresses. C'est bien une mère souriant de son plus frais sourire à l'enfant qui lui tend ses petits bras potelés, une mère abaissant vers lui son gracieux regard tout chargé de bonheur, une mère jeune, aimée, aimante et aussi peu faite que possible pour les tristes pensées. Comme cette séduisante peinture justifie l'excellent jugement de M. Paul Mantz : « Ghirlandaio est essentiellement le peintre de la grâce féminine... Il avait l'ingénuité dans l'exquis, la naïveté dans le raffiné [1]. » L'auteur des *Chefs-d'œuvre de la peinture italienne* n'apprécie pas moins heureusement Spinello : « Le respect qu'il professe pour la nature fait déjà songer au réalisme du xve siècle [2]. » On ne saurait mieux dire, mais la science du maître d'Arezzo ne s'attache à l'enveloppe humaine de ses personnages que pour lui faire mieux exprimer leur essence divine : dans sa Vierge on pressent déjà Notre-Dame des Douleurs, et dans le *Bambino* il vous est impossible de ne point reconnaître l'Enfant-Dieu. La peinture du Ghirlandaio se contente d'être la cantilène des plus pures félicités terrestres et tout un poëme de grâce enchanteresse.

Avec Don Giulio Clovio nous sommes en plein XVIe siècle. Sa *Pieta* serait celle qu'il peignit pour le cardinal Farnèse ; je le veux bien, mais l'essentiel est que cette miniature unit un très-beau caractère à la plus délicate exécution.

Depuis votre visite, on a ajouté deux toiles qui forment l'appoint italien pour le XVIIe et le XVIIIe siècle. Je commence par où je devrais finir. Le *Retour de la fête du Bucentaure* est un très-incontestable Guardi, plein d'animation et de vie comme tout ce que l'on doit à ce pinceau si éminemment artiste ; mais les heures crépusculaires ne sont point le fait de ce peintre de la lumière, de ce fanatique du soleil. C'est bien, mais c'est loin des deux Guardi minuscules de M. Albert Picard [3]. Les *Jeux d'Amours* du Padovanino sont une plus agréable surprise. Né à Padoue en 1590, Alessandro Varotari, fils, frère, père de peintre [4], mourut en 1650. « Le Padovanino sut bien traiter tous les genres de composition qu'avait exécutés le Titien : les sujets riants, avec grâce ; les sujets forts, avec énergie ; les sujets héroïques, avec noblesse... *Les dames, les chevaliers, les armes et les amours* [5], et généralement les enfants, étaient les sujets que préférait le Padovanino, ceux qu'il exécutait le mieux et qu'il introduisait le plus souvent dans ses compositions. On peut y ajouter le paysage qu'il a touché avec supériorité dans plusieurs petits tableaux... Il s'est également rapproché de son modèle dans la sagesse de sa composition et dans l'emploi si difficile des demi-teintes, dans les oppositions, dans la couleur des chairs, dans la morbidesse et

1. *Les Chefs-d'œuvre de la peinture italienne* par Paul Mantz, ouvrage contenant vingt planches chromolithographiques exécutées par F. Kellerhoven, trente planches sur bois et quarante culs-de-lampe et lettres ornées. Paris, Firmin Didot, 1870. Page 119.

2. Même ouvrage, page 61.

3. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VII, page 544, et tome VIII, page 276.

4. Fils de Dario Varotari le vieux dont il fut l'élève, frère de Chiara et père de Dario le jeune. Sa sœur Chiara était une portraitiste distinguée.

5. Le donne, i cavalier, l'armi e gli amori...

Vers de l'*Arioste*.

dans la facilité du pinceau [1]. » Alessandro Varotari est en effet le plus habile imitateur du Titien, mais sans jamais tomber dans le pastiche. Lanzi est tout à fait dans le vrai quand il ajoute : « Il me semble qu'il agit, à l'égard de son modèle, comme Poussin, qui suit les traces de Raphaël, sans jamais l'atteindre, et parce que cela n'est point en son pouvoir, et parce qu'il est jaloux de ne point tomber dans la servilité [2]. » Les *Jeux d'Amours,* — vaste toile [3] authentiquée par un fin connaisseur qui possède comme personne les maîtres italiens, grands et petits, M. Emmanuel Sano, — les *Jeux d'Amours* ont évidemment été inspirés par le célèbre Titien de Madrid. Des nichées d'Amours encombrent toute la composition, se disputant des fruits, en dépouillant le arbres, tandis qu'à droite un groupe de jeunes femmes offre un sacrifice à l'autel d'une déesse. Dans ce fouillis d'enfants joufflus il en est de ravissants de forme, de mimique et d'exécution ; la tonalité est d'une richesse toute titianesque, et, antithèse curieuse au milieu de cette œuvre éminemment vénitienne, le paysage, à l'arrière-plan, semble avoir été peint sous l'influence d'un maître flamand. Le Padovanino est tout particulièrement intéressant à étudier ; à une époque où l'école tombe dans le maniérisme, son culte du Titien l'en préserve, et, nourri de ces nobles traditions, il proteste jusqu'à sa dernière œuvre contre la décadence qui chaque jour fait de rapides progrès. Il faut saluer en lui, bien qu'il ne soit qu'un très-brillant reflet, un dernier représentant du grand art.

Quittons l'Italie. Il est temps d'arriver à la double exposition de M. Suermondt, tableaux et dessins ; elle est si considérable que c'eût été la traiter légèrement en ne consacrant à ses œuvres de choix qu'un paragraphe de ma première lettre.

Vous avez, mon ami, parlé en termes excellents [4] du Paulus Potter — *le Bois de La Haye,* — et du Rembrandt, superbe portrait connu sous le nom du *Rabbin* et que l'on ne parvient pas à regarder sans convoitise. Heureusement on peut s'en donner un précieux souvenir grâce à une admirable eau-forte de M. Léopold Flameng. A votre place, je n'aurais point cité M. Waagen à propos de ce Rembrandt qui n'a nul besoin de la très-contestable autorité du plus versatile des critiques. Il faudra un jour se donner la satisfaction d'écrire l'histoire des jugements de l'ancien directeur du Musée de Berlin ; ce sera récréatif. Que de bons billets à La Châtre n'a-t-il pas servis aux collectionneurs qui s'adressaient à sa science, aux grands seigneurs anglais surtout en remercîment de leur hospitalité ! Il faut avoir lu son livre sur les trésors d'art de la Grande-Bretagne pour se faire une idée des innombrables chefs-d'œuvre créés par sa complaisante imagination, qui avait entre autres spécialités celle d'engendrer des Claude. On ne se doute pas des enfants affreusement rachitiques qu'elle a enregistrés au compte du glorieux Lorrain avec le plus imperturbable aplomb. J'ai connu M. le docteur Waagen et pourrais écrire un chapitre de ses variations hebdomadaires en matière d'attributions de tableaux ; mais on crierait à l'exagération ; le plus sage est de céder la parole aux Allemands, qui ont assez gaiement procédé à cette exécution, leur journal satirique, le *Kladderadatsch,* s'étant mis de la partie. En mentionnant deux des portraits d'Antonio Moro du Musée de Berlin, M. Feuillet de Conches s'exprime ainsi dans ses *Causeries d'un curieux :* « Ces deux portraits étaient désignés sous d'autres noms,

1. *Histoire de la peinture en Italie, depuis la renaissance des Beaux-Arts, jusque vers la fin du* XVIII[e] *siècle,* par l'abbé Lanzi. Traduction de M[me] Armande Dieudé. Paris, 1824. Tome 3, page 283.

2. Id., tome 3, page 284.

3. 1[m] 66 de haut sur 1[m] 69 de large.

4. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2[e] période, tome VII, pages 537 et 540.

dans un ancien livret rédigé par le conservateur, M. le docteur Waagen, nomenclateur, il faut le dire en tout respect de son savoir, le plus décisif et en même temps le plus changeant, sans doute par un louable scrupule d'exactitude. Je ne répondrais pas que, depuis que je les ai vus, ils ne fussent encore changés d'attributions. « Qu'est-ce que cette grande vasque? demandait un voyageur anglais en désignant un immense bassin de granit qui occupe le milieu de la place devant le Musée de Berlin. — C'est lui, répondit-on avec une gaieté quelque peu irrévérencieuse, le bassin des fonts consacrés où l'on baptise les tableaux[1]. » M. Feuillet de Conches n'est ici qu'un écho; il s'est borné à traduire la légende de la caricature berlinoise.

La *Hille Bobbe* que j'ai déjà étudiée à propos du même personnage que possède le *Metropolitan Museum of Art* de New-York, et plus récemment au sujet du magnifique ouvrage de M. C. Vosmaer[2], la *Hille Bobbe* est un Frans Hals d'une authenticité telle qu'il n'a besoin du *satisfecit* d'aucun docteur Waagen quelconque. On a prononcé un gros mot au sujet de cette étude d'un jet si puissant : « c'est de la peinture canaille ; » je plains qui s'exprime de la sorte, c'est avoir aussi peu que possible le sentiment de l'art. D'autres s'écrient : ce n'est qu'une esquisse; soit, messieurs, je le veux bien, ce n'est qu'une esquisse de génie. Quant à moi, si j'avais l'honneur d'être le directeur du musée américain, je ferais des folies pour parvenir à réunir les deux *Hille Bobbe*. L'esquisse ferait un brillant pendant à la magnifique toile beaucoup plus travaillée. *La petite fille d'Ilpenstein et sa bonne* est un bon tableau ; je dirai plus, ce serait un tableau très-remarquable si la servante valait la petite fille à qui, en souriant, elle présente une prune. La tête de l'enfant est très-vivante et sa robe jaune toute fleurie est peinte en perfection; la domestique malheureusement est veule. De toutes façons, ni les parties très-réussies de cette toile, ni ses parties inférieures ne me donnent Frans Hals; son école, oui; le maître, non.

Les deux volets d'un triptyque par Th. De Keyser sont de ces merveilles pour lesquelles l'admiration épuise toutes les formules de l'éloge. Donateurs et donatrices sont peints avec une conscience magistrale qu'on ne saurait surpasser. Le *Portrait de Catherine Hooft*, femme de Cornelis de Graef, bourgmestre d'Amsterdam en 1643, portrait en pied, de grandeur naturelle, a une très-haute valeur artistique ; mais faut-il le donner à De Keyser? *That is the question*. Cela ne rappelle en aucune façon la manière des deux volets du triptyque. J'ai été revoir le chef-d'œuvre de De Keyser, ce fameux *Schutterstuk* relégué dans une des salles très-médiocrement éclairées de l'Hôtel de ville d'Amsterdam; cela n'y ressemble pas davantage. Catherine reste pour moi à l'état de sphinx, comme disait Bürger. L'énigme est trop belle pour que je ne cherche pas à la débrouiller; question de temps et de patientes recherches. Un point reste en dehors de toute discussion : un maître, et un maître très-fort, a seul pu peindre la femme de Cornelis De Graef.

Deux honorables portraits d'homme de Mierevelt; Metsu et Terburg sont autrement intéressants. Le *Portrait de la mère de Metsu*, de grandeur naturelle, est une exception chez le maître qui a traité cette excellente toile avec un respect filial; c'est d'une grande sobriété de tons et en même temps d'une rare intensité de coloris. Comment n'a-t-on point encore songé à graver ce buste? Il mérite une place d'honneur dans

1. *Causeries d'un curieux, Variétés d'histoire et d'art tirées d'un cabinet d'autographes et de dessins*, par F. Feuillet de Conches. Paris, Henri Plon, 1868. Tome IV, page 303.

2 Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VI, page 476, et tome VIII, page 172.

l'œuvre de Metsu. Outre le *Fumeur*, un charmant tableau de genre [1], il y a de Terburg le *Receveur de Marienburg* et sa femme; ce sont aussi des portraits de famille. Terburg était leur neveu et il a mis, comme Metsu, le meilleur de son talent dans ces sérieuses et bien vivantes images à mi-corps de son oncle et de sa tante.

L'Adriaan Van Ostade, — un paysan vu de dos, assis devant une cheminée, — est de médiocre importance; mais le Dirk Hals — *Carnaval*, — « quatre personnages dont trois masqués; en arrière un homme coiffé d'un grand chapeau, c'est le portrait de Frans Hals »; — le Dirk est plein d'esprit d'observation, fort amusant, et du faire le plus artiste. Je ne vous garantirais pas que l'illustre Frans ait été là le moins du monde portraité par son frère; je préfère vous certifier que Dirk a enlevé ce panneau avec un brio étonnant et que la coloration très-énergique est un bouquet des plus réjouissants. Morceau de gourmet, ce Dirk Hals. Pour en finir avec les Hals, il me faut citer une nature morte de Frans le fils, *Vases sur une console;* cela n'est que curieux : touche très-lourde; coloris bitumineux; aucune distinction. Fils de géant qui n'est qu'un vulgaire pygmée.

Quatre Van der Meer de Delft, c'est beaucoup; le maître est aussi rare que précieux; réduisons le nombre à trois, nous serons dans le vrai. D'abord une vieille connaissance : la *Jeune fille à sa toilette* a appartenu à Bürger; le sujet est charmant dans sa simplicité, le ton d'une finesse argentine vraiment incomparable; il est fâcheux que la conservation ne soit pas aussi parfaite que celle de *la Correspondance* du comte de Robiano. La tête de la jeune fille a un peu souffert au rentoilage qui a probablement été fait en Angleterre où les rentoileurs ont en général le défaut d'écraser la peinture. Le *Jeune homme faisant des bulles de savon* et la *Vue prise dans les dunes* sont deux morceaux d'une exécution très-variée et d'une pureté absolue, — excellents morceaux tous deux.

J'arrive au Van der Meer, — *la Maison rustique*, — qui n'est pas un Van der Meer. M. Suermondt n'y croyait pas plus que moi. C'est Bürger, il nous l'apprend lui-même [2], qui l'a « rallié à son avis », et jamais Bürger n'a été plus enthousiaste, plus persuasif, plus entraînant. Il était certain d'avoir découvert un Van der Meer, — un grand artiste dont son fanatisme avait fondé le culte —; il s'en était constitué le grand prêtre, un peu trop infaillible comme tous les grands prêtres, mais toujours convaincu, sincère au possible, d'une bonne foi absolue qui n'avait d'égale que sa rigide probité en toutes choses, se grisant lui-même de ses propres raisonnements avant d'en enivrer les autres incapables de résister à ses déductions capiteuses et finissant toujours par ne pas douter plus que lui que « c'était arrivé ». Et si d'aventure, — je suppose l'impossible, — on résistait aux entraînements de sa prose exubérante de vie, qui donc ne se serait pas laissé charmer par sa parole bien plus fascinatrice encore? Elle avait la foi. Jamais causeur n'a moins posé, sa conversation était bon enfant, franche, vive, colorée, pittoresque; — en un mot un véritable fils de la vieille Gaule, dont le meilleur sang coulait dans ses veines.

Donc Bürger avait découvert un Van der Meer dans cette *Maison rustique* dont il raffolait, et il y a de quoi : c'est une perle de la plus belle eau; mais de Van der Meer point. Je comprends que l'on paye son pesant d'or ce petit tableau anonyme, et je désirerais fort pouvoir me passer cette fantaisie; mais cela ne m'aveugle pas, et je

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VII, page 530.

2. *Études sur les peintres hollandais et flamands. Galerie Suermondt à Aix-la-Chapelle.* Paris, Veuve J. Renouard. 1 volume in-8, page 31 à 41.

suis forcé de constater que cette vaillante peinture est d'un faire plus moderne que le XVIIe siècle. J'incline fort à ne la croire ni hollandaise ni flamande, et je ne suis pas seul de cet avis; je ne serais nullement surpris de rencontrer quelque jour la preuve que ce chef-d'œuvre, c'en est un dans son genre, est bel et bien français. J'entends crier au sacrilége. Crier ne signifie rien, prouver vaut mieux; et je pense qu'après recherches on en arrivera à ne pas me donner tort. Ne regrettons pas l'erreur de Bürger; elle nous a valu sept pages des meilleures qu'ait écrites cet éminent artiste littéraire qui en a tant écrit d'excellentes.

Autre favori de Bürger qui plaçait bien ses sympathies : Adriaan Brouwer. M. Suermondt a sa *Superbia* gravée par le maître dans la suite des Sept péchés, et un *Paysage* au clair de lune lestement brossé. *Superbia*, c'est une femme d'un âge mûr, qui, assise devant une table, ajuste sa collerette en se regardant dans une glace : panneau ovale à peine grand comme la main, d'un accent très-personnel; tête au teint jaunâtre, noirs chatoyants, blancs d'une belle pâte.

La *Querelle de joueurs* de Jan Steen, décrite au *Catalogue raisonné*[1], est digne en tous points de la réflexion de Smith : « *The figures, which are above the usual size, are full of masterly freedom and natural expression.* » La *Joyeuse société* est un joli spécimen de Steen dans sa manière un peu leste.

Philip Wouwerman fait bien maigre figure avec deux panneaux de ses débuts, un *Paysage* hivernal et un *Départ pour la chasse*. A Adriaan Van de Velde revient l'honneur d'une charmante compensation; les deux chevaux et les moutons qu'il a placés dans un îlot qui s'avance au milieu d'un fleuve sont touchés avec un esprit, avec une finesse qui ne tombe pas un seul instant dans le menu; c'est très-fait et c'est toujours large. Quelle différence avec les *Moutons dans une prairie* d'Ommeganck, le précurseur de tous nos modernes porcelainiers! Et cependant cet Ommeganck est pour ce maître un tableau de premier ordre. N'importe, Adriaan le tue net. — Un *Portrait d'homme* d'Albert Cuyp est puissant de ton, mais peu agréable; une *Nature morte* est bien peinte, moyenne très-honorable et rien de plus; avec le *Paysage*, un des purs joyaux de la collection, nous tenons Cuyp tout entier : « Au bas d'une colline boisée, une large rivière sillonnée d'embarcations; sur la rive, à droite, des vaches gardées par deux pâtres; effet de soleil couchant. » C'est vrai, c'est poétique comme une fête de la nature, cela a tous les mérites.

De Quiryn van Brekelenkamp, *la Marchande de fruits*, acquisition intéressante faite tout récemment à la vente de M. D. Léonardt, à Cologne, le 9 juin dernier; c'est fort bien, — Brekelenkamp n'est jamais médiocre, même dans un vulgaire *Étal de poissonnier*, — mais c'est loin d'être une œuvre *di primo cartello* comme *les Couturières* de M. A. Picard.

De Van Goyen, un charmant *Hiver*, que le maître a repris et complété, comme cela lui est fréquemment arrivé pour ses œuvres de prédilection, car il l'a signé et daté deux fois : 1650 et 1651, et deux petits ovales de 10 centimètres, *l'Été* et *l'Hiver*, de 1620, d'une exécution serrée, précise, qui font plus penser aux deux excellentissimes Adriaan Van der Venne de M. Suermondt qu'à maître Van Goyen, qui du reste abandonna promptement cette manière pour sa facture si libre, si prime-sautière, que nous retrouvons dans une *Vue de Nimègue* de 1649 et dans une *Vue d'Arnhem* de 1646.

1. Tome IV, page 52.

Salomon Ruysdael est aussi déplorablement partagé que Jacob l'est avec éclat; *la Rivière* est un Salomon déshonoré par le plus repeint de tous les ciels; c'est dommage: les eaux, les bords du fleuve et l'horizon sans fin, parties presque intactes, démontrent que c'était un morceau de choix. *La Place du Dam* de Jacob n'est pas moins gravement malade, et *la Mare,* pour être mieux portante, n'est point irréprochable; cette belle toile a été trop nettoyée, ce qui lui donne un aspect dur que renforce la crudité du ciel. Tout cela est racheté par la fameuse *Marine* de la collection Van Brienen et par la non moins admirable *Vue prise des blanchisseries d'Overveen,* dans les environs de Harlem, toile superbe où brille tout le génie de Jacob. De même que le grand Ruysdael, Aart Van der Neer a chez M. Suermondt deux œuvres de son meilleur faire : le *Canal bordé de villages* de la célèbre collection du baron de Mecklenbourg, et surtout un prodigieux hiver, *Fleuve gelé avec la ville de Dordrecht dans le fond :* de nombreuses et très-spirituelles figures animent la scène qui est d'une vérité d'aspect tout à fait saisissante.

Un petit bijou de Zeeman, *Mer calme,* doit exciter l'envie de tout connaisseur sérieux. Zeeman, encore un nom destiné à la hausse dans l'estime des collectionneurs. Méryon avait pour lui le plus vif enthousiasme; Méryon aura un jour de nombreux imitateurs et ce jour n'est pas loin, sinon ce serait à désespérer des amateurs.

Il me reste à citer en bloc Angel, Van Artvelt, Van der Ast, Van Beyeren, A. De Lorme, Diepraem, Jan Davidsz. et Cornelis De Heem, Pieter Molyn le vieux, Van der Meer le vieux, Eglon Van der Neer, Pierson, Pieter Potter, Pieter Van Slingeland et Hercules Segers. Tout cela est parfaitement authentique, mais en exemplaires peu remarquables; cela n'est point digne de prendre place dans une galerie d'œuvres éminentes, il n'y a d'exception à faire que pour un étonnant Van Huysum que je ne me pardonnerais pas de passer sous silence; ces *Fleurs*-là sont peut-être les plus belles qu'ait peintes Van Huysum. Je n'en connais point de supérieures, et, dussé-je me faire jeter la pierre, je ne cacherai point que je ne comprends Van Huysum que dans cette manière large et puissamment colorée; ses tableaux les plus vantés ont le talent de m'agacer, car ils ont engendré les Van Dael et les Van Spaendonck, ces illustrations de la peinture blaireautée et porcelaineuse.

En Flamands, avant tout un Jean Van Eyck vrai, très-vrai et aussi bien conservé qu'il est admirable, *la Vierge tenant l'enfant Jésus dans ses bras.* C'est l'honneur d'une collection, cette petite relique; elle me passionne trop pour que je puisse me faire des illusions sur *l'Homme à l'œillet :* très-bon portrait, ce vieillard coiffé d'un bonnet de fourrure, vêtu de gris et tenant un œillet dans la main droite ; œuvre précieuse, je suis le premier à le proclamer, mais jamais de Van Eyck, à qui cette tonalité sourde est étrangère et qui surtout n'a point peint de pareilles mains; ces mains-là sont caractéristiques et protestent contre l'attribution à Jean Van Eyck. *L'Homme à l'œillet* n'en est pas moins digne des collectionneurs les plus difficiles. Je n'ai à revenir ni sur l'énergique *Portrait d'homme* de Rubens, ni sur les Teniers dont vous avez parlé, ni sur le Fyt, — quelle amusante eau-forte il y a à faire de cette magnifique décoration de salle à manger! — ni sur les *Fruits* de Snyders qu'un graveur ne serait pas moins fier d'avoir à reproduire. Bonaventure Peeters et Jean Bal comptent trop peu pour s'y arrêter; mais Gonzalès Coques, à la bonne heure! Je vous ai dit toute mon admiration pour les Gonzalès de M. le vicomte du Bus; le *Portrait de Cornelis de Bie* ne mérite pas de moindres éloges et il n'y a qu'à répéter avec Smith : « *An exquisite production* [1] ».

1. Smith, *Catalogue raisonné,* page 260, n° 24.

Presque tous les amateurs qui rencontrent un portrait allemand du XVIe siècle n'hésitent pas, s'il est d'un beau caractère, à le donner à Holbein, qui est irresponsable de ces trop nombreux cadeaux. M. Suermondt, lui, a la rare bonne fortune de posséder un Holbein que l'on ne saurait loyalement mettre en doute, un Holbein qui n'est ni de Hans le vieux, ni d'Ambroise ou de Sigismond, ni d'aucun des meilleurs portraitistes, ses contemporains : c'est un Hans Holbein le jeune, *a first rate one*, et je ne saurais trouver de formules trop laudatives pour en parler. Ce n'est qu'une gouache, buste d'homme de trois quarts; mais cette gouache est d'un modelé, d'une coloration et d'une tournure à éclipser une foule de peintures à l'huile. C'est à la vente Le Roy-Ladurie que M. Suermondt a conquis cette merveille, et à bon marché — sept à huit mille francs. Citons encore, en Allemands, Altdorfer et Aldegrever, Aldegrever surtout; en Espagnols, *Saint Sébastien percé de flèches*, toile capitale de Ribera, un grand praticien; et, pour le reste, demeurons-en là.

Les dessins nous réclament. Ici, pas d'hésitation possible, toute réserve serait une injustice. La collection a besoin d'être classée, chaque dessin d'être monté séparément et avec goût; mais cela est étranger à leur mérite, qui est immense. Impossible de tout énumérer; il faudrait un article spécial pour parler dignement de cette superbe réunion; un particulier n'en possède guère de plus belle.

Limité par l'espace, je dois me borner à constater que toutes les écoles ont d'admirables représentants; et cependant ce n'est pas l'envie qui me manque d'étudier ici les sanguines de Léonard, de Rembrandt et de Van der Meer de Delft, les croquis à la plume, s'il est permis de les appeler des croquis, de Raphaël, du Titien, d'Albert Durer, du vieux Cranach, de Murillo et de Claude, les aquarelles du Titien, de Melchior de Hondecoeter et de Jacob de Wit, et tant d'autres dessins précieux de Rubens, de Van Dyck, d'Albert Cuyp, de Frans Hals, de Nicolas Maas, de Van Goyen, de Jacob Ruysdael, de Snyders, de Watteau, de Boucher, etc., etc.

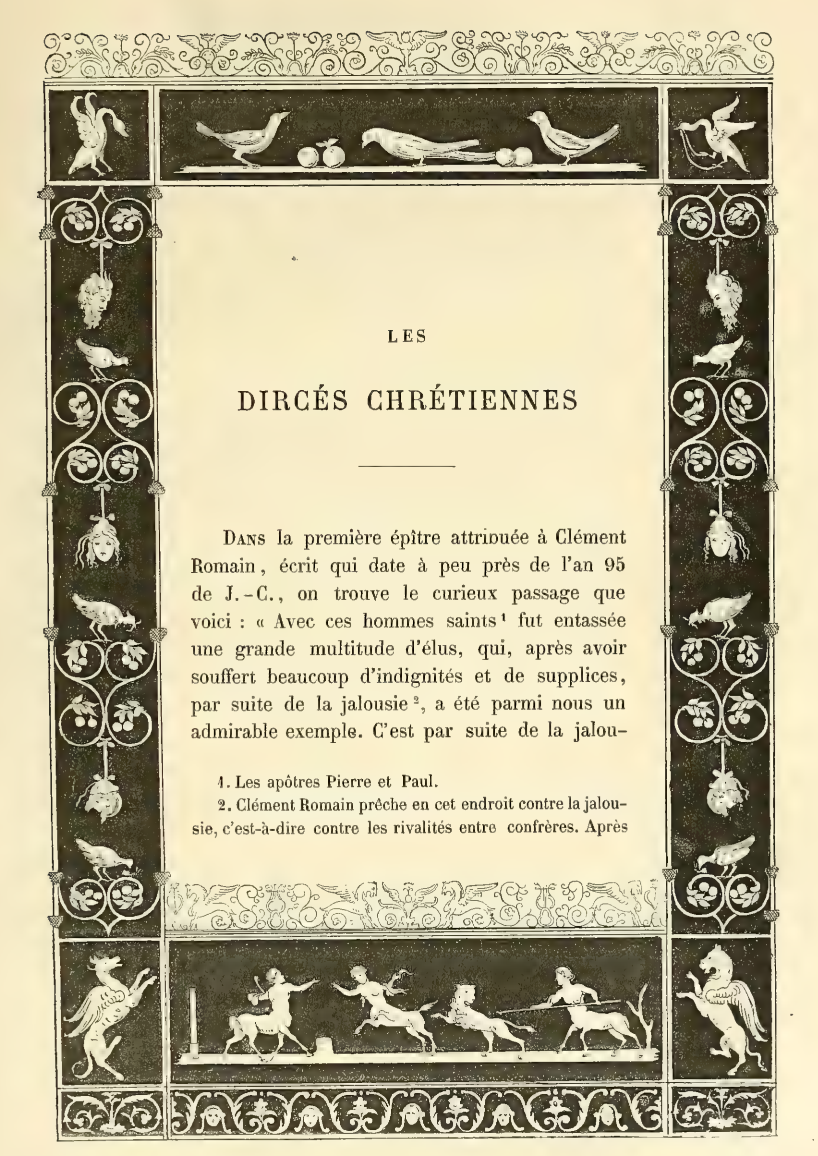
En terminant, prenons rendez-vous, mon ami, à la prochaine exposition de la Société néerlandaise de bienfaisance, et souhaitons que pour l'organiser son digne président s'adresse à un homme qui n'y prenne point part et qui joigne au savoir le plus profond un caractère fermé à toute complaisance. On formera de la sorte une exhibition d'un splendeur exempte d'alliage, et nul n'y applaudira plus sincèrement que nous tous, dont les merveilles artistiques semées de par le monde sont le patrimoine idéal.

LOUIS DECAMPS.



Le Rédacteur-Gérant : RENÉ MÉNARD.

PARIS — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1386]



LES

DIRCÉS CHRÉTIENNES

Dans la première épître attribuée à Clément Romain, écrit qui date à peu près de l'an 95 de J.-C., on trouve le curieux passage que voici : « Avec ces hommes saints[1] fut entassée une grande multitude d'élus, qui, après avoir souffert beaucoup d'indignités et de supplices, par suite de la jalousie[2], a été parmi nous un admirable exemple. C'est par suite de la jalou-

1. Les apôtres Pierre et Paul.

2. Clément Romain prêche en cet endroit contre la jalousie, c'est-à-dire contre les rivalités entre confrères. Après

sie [1] que ces femmes victimes de la persécution, les Danaïdes et les Dircés, après avoir enduré des monstruosités terribles et impies, sont arrivées au but inébranlable de la foi et ont reçu la noble récompense, toutes faibles de corps qu'elles étaient [2]. »

Ce difficile passage a singulièrement exercé les critiques et les commentateurs. Cotelier, Colomiès, Le Clerc, essayèrent vainement de le corriger. Ruinart et Jacobson le retranchèrent comme inintelligible. Que venaient faire, en effet, parmi les traits empruntés à l'histoire biblique et à celle du christianisme naissant, ces deux exemples tirés de la mythologie? Cotelier proposa de lire « Danaé et Dircé », et supposa que, parmi les femmes martyrisées par Néron, il y en eut deux qui portèrent ces noms. Cotelier était bien inspiré en cherchant l'explication de ce passage singulier dans la persécution de l'an 64 ; mais sa correction était tout à fait arbitraire, l'épître de Clément Romain nous ayant été transmise par un manuscrit excellent. Personne, d'ailleurs, n'a jamais entendu parler de deux saintes ainsi appelées, et le rapprochement de deux pareils noms dans le catalogue des victimes de Néron constituerait un hasard des plus extraordinaires.

Le mot de l'énigme a été trouvé par M. Hefele, évêque de Rothenburg, connu depuis longtemps des savants, et auquel le concile du Vatican, auquel il fit une opposition modérée, a donné une certaine notoriété. M. Hefele a supposé que les noms des Danaïdes et des Dircés n'étaient pas des noms propres de saintes martyres, mais qu'il fallait voir dans ces mots l'indication des rôles qu'on fit jouer dans l'amphithéâtre à ces touchantes victimes. L'habitude qu'avaient les Romains de faire représenter aux condamnés des rôles mythologiques entraînant la mort de l'acteur est attestée par trop de faits pour que nous y revenions ici [3]. Néron, d'ailleurs, avait mis à la mode un goût hideux de tableaux vivants ; on reproduisait en chair et en os, dans ce qu'elles avaient de plus tragique, les statues célèbres de l'antiquité grecque. Quel plus beau sujet, pour ces ignobles exhibitions, que le groupe colossal maintenant connu sous le nom de *Taureau Farnèse,* et qui, transporté à Rome sous Auguste, y excitait une admiration que nous trouvons exa-

les exemples tirés de l'Ancien Testament, il en cite d'autres empruntés à l'histoire apostolique, en particulier la mort des apôtres Pierre et Paul et les martyres de l'an 64.

1. Comment la mort de saint Pierre et de saint Paul et des martyrs romains de l'an 64 fut-elle l'effet de la jalousie, c'est ce qui reste tout à fait énigmatique.

2. Clem. Rom., *Ad Cor., I,* c. 6.

3. Voir *l'Antechrist,* p. 167 et suiv.

gérée ! Si l'hypothèse de M. Hefele est la vraie, le passage de Clément Romain signifierait donc que parmi les pieuses femmes de la primitive Église de Rome qui furent victimes de la persécution de l'an 64, quelques-unes, attachées à des taureaux furieux, ensanglantèrent l'*arène matinale*[1] de leurs entrailles déchirées.

Quelques textes des anciens romanciers corroborent cette explication d'une manière remarquable. « Que voit-il ?... lisons-nous dans Apulée : une étonnante scène de théâtre, une vieille Dircé pendue, non pas à un taureau mais à un âne[2] » Les mêmes mots se retrouvent presque dans le *Lucius* de Lucien[3]. Mais le musée de Naples renferme une confirmation plus frappante encore de l'hypothèse du théologien allemand. En visitant l'an dernier ce musée incomparable, ou plutôt en échangeant avec le savant antiquaire, M. Minervini, quelques réflexions sur les trésors qu'il contient, je fus amené à découvrir une représentation figurée qui suffirait à elle seule pour mettre hors de doute la thèse de M. Hefele.

Je causais avec M. Minervini des différentes représentations peintes ou sculptées du mythe de Dircé que possède le *Museo Borbonico*, et je lui citais le passage de Clément Romain. « Avez-vous remarqué, me dit-il, la fresque de Pompeï qu'a reproduite M. Avellino dans le tome VIIe du recueil de l'*Accademia Ercolanese?* Cette composition a, en effet, cela de remarquable que la mort de Dircé y est représentée comme un spectacle. » Je revis la fresque de Pompeï sous l'impression de l'idée de M. Minervini, et j'en reconnus la parfaite justesse. L'agencement général de la scène, la pose et le groupement des personnages prouvent qu'il s'agit d'une représentation dramatique et d'acteurs. Mon savant confrère, M. de Witte, à qui j'ai montré la gravure d'Avellino, a été du même avis et pense que le peintre a voulu donner l'image de ce qui se passait au théâtre. Les Romains du premier siècle étaient tellement préoccupés de représentations théâtrales que les arts plastiques subissaient profondément l'influence des acteurs, de même qu'à une certaine époque nos peintres concevaient les scènes héroïques bien plus comme on les jouait au Théâtre-Français que comme on pouvait supposer qu'elles s'étaient passées dans l'antiquité.

La fresque de Pompeï, dont nous donnons la gravure au trait, d'après Avellino, doit avoir été exécutée peu d'années avant la destruction de la ville en 78. Elle date, par conséquent, de l'époque même où eut lieu, dans

1. Martial, X, 25; XIII, 95.
2. Apulée, *Métam.*, VI, 127.
3. Lucien, *Lucius*, 23 (lisez Δίρκην, et non δίκην).

le cirque du Vatican, l'atroce spectacle des Dircés chrétiennes. Elle est donc une sorte de commentaire du passage de Clément Romain, et elle autorise à prendre ce passage comme l'énonciation d'un fait historique positif.



LA MORT DE DIRCÉ.

Fresque de Pompeï d'après Avellino.

Quel fut le rôle qu'on fit jouer aux Danaïdes dans la monstrueuse comédie de l'an 64 ? Ici l'on peut hésiter. M. de Witte, que je consultai à ce sujet, pense que l'on se contenta pour amuser le peuple de forcer les chrétiennes à puiser de l'eau avec des cruches percées. On humi-

liait les chrétiens en leur faisant ainsi figurer des scènes mythologiques. « Je ne connais, ajoute-t-il, en fait de monuments anciens où paraissent les Danaïdes, que ceux où ces femmes sont représentées puisant de l'eau [1]. » La cruauté horrible des jeux de Néron porte à croire qu'après cette représentation dérisoire on donnait le coup de mort aux malheureuses figurantes. Il faut attendre qu'un monument nous révèle ce mystère ; car de même que la représentation des Dircés fut calquée sur des types consacrés par l'art grec, de même il est probable que le supplice qu'on infligea aux cinquante « Danaïdes » fut la reproduction de quelque peinture ou de quelque sculpture connue de tous.

ERNEST RENAN.

1. Lettre à moi adressée.

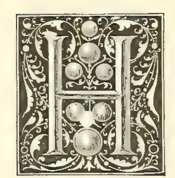


LES GRANDES COLLECTIONS ÉTRANGÈRES[1].

II.

M. JOHN W. WILSON

III.



OLLANDAIS et Flamands, tour à tour unis et séparés, amis et ennemis, aujourd'hui réconciliés et d'autant plus disposés à fraterniser qu'ils ne font plus ménage ensemble, ont des traits communs et des tempéraments sensiblement différents. Frères par le sang, par la race, ils sont à peine cousins par l'humeur, et s'ils parlent la même langue littéraire, leur idiome artistique se divise en deux dialectes ayant chacun son caractère distinct et nettement marqué. « Il n'y a pas plus de ressemblance entre eux, disait Constable, qu'entre les Vénitiens et les Lombards. Les Hollandais cherchent le clair-obscur; les Flamands, un coloris brillant et gai. » Ce coloris brillant et gai qui, d'après le célèbre paysagiste anglais, donne aux peintres flamands leur physionomie propre, on a quelque peine à s'en faire une idée en parcourant la galerie Wilson. Comme eux on le cherche, mais on ne le trouve guère. Les Flamands ne sont pas en nombre dans cette collection, et les boute-en-train de l'école y sont peu ou point représentés.

Rubens est là pourtant, mais sous des espèces insuffisantes. D'abord un portrait de femme, *Portrait d'une dame flamande*, dont l'authenticité ne s'impose pas victorieusement au sentiment public, bien que catalogué par Smith, gravé par Spruyt, et provenant comme le pendant, un por-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VI, p. 512, t. VII, p. 64 et 352, et t. VIII, p. 215 et 319.

trait d'homme, des collections de Fraula, 1781, Van Saceghem, de Gand, 1851, et comte Robert de Cornelissen, 1857. Elle est riche, cette dame flamande; elle est jeune encore, mais d'une beauté médiocre et sans charme. Ce n'est pas la faute du peintre, et c'est peut-être son excuse. Si nous ne reconnaissons pas Rubens, peut-être faut-il nous en prendre à la femme, qui, loin de l'inspirer, l'aura refroidi et alourdi. Les chairs ne sont pas sans finesse, mais sèches, et petitement exécutées. Le costume n'a pas cette ampleur de brosse à laquelle on s'attend, lorsqu'on vient de lire dans un catalogue le nom du grand maître anversois. Les broderies d'or du corsage semblent péniblement tortillées; la robe noire est étriquée de facture comme de couture, et les pierreries du bonnet, des bagues et des bracelets ajoutent à la pesanteur de la toilette, sans y prêter le moindre éclat. Un rideau rouge qui se relève à gauche et auquel on donnerait vingt ans, tout au plus, laisse entrevoir un fond de paysage décoratif. Ce petit coin de nature théâtrale est encore le morceau le plus Rubens du tableau. Après tout, qui sait? Pourquoi s'imaginer que les maîtres n'aient jamais fait que des œuvres magistrales? Sans parler des débuts hésitants et des décadences, songeons aux intermittences du génie, même en pleine possession de sa force. N'oublions pas le *Quandoque bonus.*

Le second Rubens, qui fut l'un des tableaux réservés de la collection Van Brienen, est plus intéressant. Il s'agit d'un tableau de chevalet, c'est-à-dire d'une rareté dans l'œuvre du maître, et d'une rareté fort prisée. Celle-ci doit l'être d'autant plus que le maître lui-même l'avait placée dans sa collection particulière. Ce Rubens ne donne pas la note grandiose du puissant artiste, mais il serait indiscret de demander à un petit panneau qui aura été pour le peintre une distraction, un repos, les grands aspects et les grands mouvements de ses toiles les plus importantes. Le sujet de cette distraction lui plaisait, et il faut croire que ses contemporains ne s'y plaisaient pas moins, car, à leur sollicitation sans doute, il s'y est quatre fois abandonné. C'est une scène mythologique, une mythologiade, comme disait Bürger : *Mercure, Argus et Io,* le trio du *Barbier de Séville* dans le monde classique de l'Olympe. Io, c'est Rosine changée en vache par la magie de Jupiter Almaviva ; la surveillance d'Argus, geôlier imbécile, ne va pas au delà des précautions inutiles de Bartholo; Mercure qui l'endort, comme plus tard Figaro endormira l'Éveillé, a toutes les roueries du héros de Beaumarchais, et sur sa flûte dormitive il n'a garde de lui jouer du Rossini : les paupières d'Argus ne se fussent point closes. La vache aimée du père des dieux et des hommes a inspiré un nombre incalculable de chefs-d'œuvre, et pourtant il est un épisode de son histoire

que jusqu'ici l'art n'a pas osé aborder. Figurez-vous Io agacée et poursuivie jusqu'au bord du Nil par le taon implacable que lui dépêcha la jalouse Junon! Le thème est tentant. Nous prenons la liberté de le recommander aux amateurs d'énigmes mythologiques. Quelle plus belle occasion d'ennoblir la peinture animale et d'associer à l'espèce bovine l'entomologie jusqu'ici trop dédaignée des animaliers!

Cette composition de Rubens est tripartite comme un tableau gothique à volets. Les trois personnages sont au même plan; Mercure à gauche, Argus au centre, assoupi au pied d'un arbre qui coupe le tableau aux deux tiers de sa largeur et relègue Io dans le volet de droite; mais il va sans dire qu'il n'y a rien de gothique dans l'exécution. Que ce soit intention ou hasard, l'œil et le mufle de la blanche Io, la génisse impudique, ont une expression assez originale. Il semble qu'elle flaire en souriant le messager de son divin amant et rumine un projet d'évasion. Argus est bien lourd, même pour un Bartholo que la musique assomme, et la coloration de son torse épais, d'un rouge douceâtre, frise le ton de la chair à saucisses. Le seul dieu de cette trinité lubrique, c'est Mercure, tout à son affaire, la flûte dans la main gauche, — car, virtuose tombé du ciel, il n'a besoin que d'une main pour en jouer, — et le glaive à demi tiré de sa gaîne sous la jambe droite. L'attitude est d'une souveraine élégance, le regard est piquant, la physionomie fine et malicieuse, et le modelé du corps, nu des pieds à la tête, a bien le cachet du maître. Le paysage aussi, largement et chaudement touché, équivaut à une signature. Somme toute, tableau fort agréable, une simple carte de visite pour le peintre de la *Descente de Croix,* un chef-d'œuvre pour l'ambassadeur.

Viennent ensuite deux élèves de Rubens : un de ses principaux collaborateurs, Justus Van Egmont qui, après avoir travaillé aux admirables compositions de la galerie de Marie de Médicis, fut l'un des douze premiers académiciens ou anciens fondateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris en 1648; et Simon De Vos, élève aussi du célèbre Corneille De Vos, qui malgré l'homonymie n'était point son parent. M. Wilson a de chacun de ces peintres un portrait ecclésiastique : de Justus Van Egmont, dont les œuvres personnelles sont d'une extrême rareté, le recteur du couvent des Facons, à Anvers, *Henricus a Faveria ex rubea valle,* Henri de Favières, moine de Rouge-Cloître, en rochet blanc et camail noir, en prière devant un christ posé sur une table. Ce portrait a été attribué à Rubens, dont il n'a pas du tout la touche; de Simon De Vos, le portrait de *Joannes Neyen*, un bréviaire à la main; bien supérieur au Van Egmont. La figure du personnage est loin d'être

attrayante. C'est un prêtre rougeaud, sanguin, apoplectique; une tête bouffie et congestionnée ; mais l'exécution est superbe de naturel et de franchise. La *Gazette des Beaux-Arts* a signalé un autre portrait de Simon De Vos, une grande toile d'apparat, *l'Infante Isabelle, gouvernante des Pays-Bas*[1]. La comparaison de ces deux œuvres du même artiste offre de l'intérêt en ce qu'elle atteste chez ce peintre peu connu une qualité de maître, la souplesse, la variété du faire, l'art de se plier à des situations différentes et de donner à son pinceau quelque chose du caractère des individus dont il est appelé à retracer les traits. Bien que solennelle et officielle, la peinture de Simon De Vos a pour la jeune gouvernante des coquetteries et des fanfreluches dont elle s'abstient soigneusement avec Joannes Neyen. Pour cet être plantureux mais digne, confit en dévotion et en gourmandise, elle unit la gravité à l'abondance. Les maîtres hollandais ne reproduisent pas avec plus de conscience et de foi les types de leurs régents et de leurs gardes civiques. Les satyres de Jordaens ne sont pas plus jordanesques.

Nous ne dirons pas grand'chose du *Fou* de Jordaens. Ce *Fou* que la folie engraisse n'est pas même drôle, malgré son rire abêti, et la peinture n'est pas non plus d'une gaieté folle.

Les lieutenants de Rubens sont absents. On les regrette, à commencer par Van Dyck, le plus illustre de tous. Mais voici d'un maître, qui a pris Van Dyck pour modèle, de Gonzalès Coques, une œuvre qu'on pourrait attribuer sans irrévérence au grand artiste qui l'inspira. C'est un portrait d'homme, grandeur nature, c'est-à-dire de dimensions très-différentes de celles où se restreignait d'ordinaire l'auteur de tant de délicieux tableautins. Que ce soit un Gonzalès Coques, cela ne paraît pas douteux. Est-ce le portrait du peintre, comme l'assure le catalogue d'après les recherches érudites de M. Alfred Michiels? Ce point est contesté. En attendant que le procès soit vidé, ne nous gênons pas pour admirer cette fière peinture, élégante et sobre, dont la gravure a été donnée ici-même[2]. Gonzalès Coques, s'il est permis de l'appeler par son nom, est coiffé à la Louis XIII, tout habillé de noir, le poing droit sur la hanche, la main gauche sur la poitrine, — une main longue, effilée, aristocratique, retenant un manteau négligemment jeté sur l'épaule ; œil vif et comme en arrêt, teint bilieux, physionomie un peu dédaigneuse et hautaine qui a gardé quelque chose de l'hidalgo. Voilà un argument pour M. Alfred Michiels, puisque Gonzalès Coques était d'origine espagnole. Il

1. 2e période, t. VII, p. 365.
2. Id., Ibid.

faut reconnaître aussi que la tête, légèrement inclinée vers la droite, a bien la pose que prend le plus souvent, pour avoir à peu près en même temps l'œil au miroir et au chevalet, le peintre qui se portrait lui-même. Mais sans insister sur une thèse controversée, contentons-nous de dire que cette toile, qu'elle soit de Gonzalès ou de tout autre, qu'elle représente oui ou non Gonzalès en personne, est l'un des plus remarquables portraits de la galerie Wilson. Deux autres Gonzalès Coques : *Lady Carlisle*, petite figure de grande dame, debout dans un parc, et le *Portrait d'un gentilhomme flamand*, sorte de miniature blonde sur cuivre, sont de moindre valeur. Ce dernier, provenant de la collection du comte F. Cornet de Ways-Ruart, est délicatement modelé.

Le *Guitariste* de Willem Bosschaert dit Willeboorts, élève de Zegers, est flasque et terne. Cet amoureux transi, qui pleurniche piteusement sa sérénade, évoque le souvenir d'un autre *Guitariste*, de Frans Hals, dont M. Gustave de Rothschild possède un exemplaire. Quel contraste! Chez Hals tout est alerte, gai, nerveux. La peinture semble faite en pizzicato; elle sonne comme une mandoline espagnole. Le personnage n'a aucune prétention poétique ; c'est quelque cabotin de foire épris d'une nièce d'Hille Bobbe; il y a dans son regard en coulisse une lueur vineuse, mais aussi l'éclat du désir sensuel. On s'amuse de ce saltimbanque, de sa passion burlesque, de sa chanson gouailleuse, et des bariolages de son costume qui tient du pître et du perroquet. On devine que pour avoir eu l'esprit de ne pas viser trop haut il a chance de toucher juste. Les molles jérémiades du *Guitariste* de Bosschaert sont peut-être moins triviales, mais aussi moins sûres du succès.

A cette peinture prétentieuse et fade tout le monde préférera ce bon bourgeois dont voici le portrait peint par Meert, un Bruxellois. Cela est simple, mais de bon aloi, d'une exécution solide et sûre.

Une curiosité, une *Nature morte* de Van Deynum, peintre anversois dont les œuvres, fort rares, ont été souvent données aux Hollandais De Heem; des fruits, raisins et citrons, groupés sur un tapis bleu en compagnie d'un verre à bière et d'un verre à vin du Rhin. Ce joli morceau porte la signature de l'artiste :

B Van Deynum
fecit

Il n'a pas le coloris puissant du *Plat de Delft*, de Kalf, et du *Goûter* de Van Streek, dont nous parlions dernièrement, mais il a du velouté, de la transparence, du charme. C'est un *Stilleven* du genre gracieux.

Voici une *Scène de cabaret* de David Teniers le jeune... devenu vieux. L'âge pèse sur la main du peintre et paralyse l'élan de son pinceau. Malgré la vieillesse, il y a encore dans cet intérieur rustique quelques bons coins qui rappellent les meilleurs moments du maître. Le trio buveur et causeur du premier plan n'est pas le plus réussi ; mais au fond, à droite, le groupe de paysans, les uns jouant aux cartes, les autres suivant le va-et-vient de la partie, est peint avec la verve et l'esprit d'autrefois. Le tableau est signé :

D. TENIERS · FET

Un petit panneau de Van Kessel, *Barbiers et Chirurgiens*, fantaisie simienne, gaiement imaginée et gentiment peinte, imite l'humour, le ton et la touche de Teniers.

Avec le grand portrait de Gonzalès Coques, ce que l'école flamand a de plus précieux dans cette galerie c'est un portrait de Pourbus le jeune, l'*Enfant aux cerises*. L'enfant à la cerise serait plus rigoureusement exact, car il ne lui reste plus qu'un fruit dans la main : les autres ont été mangés. L'âge de l'enfant se lit sur une colonne à gauche.

Elle a six ans, la petite, et elle est à croquer comme sa dernière cerise. Elle se tient debout, grave et attentive, serrant sa cerise de la main droite, son mouchoir de la main gauche, de peur qu'ils ne lui échappent, le regard sérieux, profond, surveillant intérieurement l'immobilité de la pose. Elle a promis que son adorable petite tête ne ferait pas un mouvement, et sa robe des dimanches pas un pli, et elle est de parole. Le peintre avait vingt-quatre ans lorsqu'il faisait le portrait de cette délicieuse fillette. Rubens n'en avait alors que dix-sept. L'école flamande ne s'était pas encore vénézianisée : Pourbus le jeune, dans cette peinture d'un dessin juste et savant, d'une couleur ferme et lisse, d'une expression très-étudiée, est plus près de Pourbus le vieux, son père et son maître, que des jeunes gens qui portent en eux l'avenir de l'école, auxquels peut-être il fait la leçon, mais qui vont le dépasser et le faire oublier. C'est la fin de Van Eyck et de Memling, l'apogée du développement gothique. On a bien le pressentiment d'une renaissance, d'une révolution ; mais la révolution n'est pas faite, et ce n'est pas de là qu'elle sortira.

L'Angleterre est mieux traitée que la Flandre dans cette galerie où la Hollande tient le haut du pavé. Si l'on n'y peut pas suivre depuis les origines jusqu'à l'époque actuelle toutes les phases du développement de l'école anglaise, on en a du moins un intéressant aperçu, et c'est là une bonne fortune bien rare sur le continent. On est fort embarrassé de citer une galerie continentale, publique ou privée, qui fasse à l'école anglaise une place digne d'elle et de l'importance qu'elle a prise depuis plus d'un siècle. Les maîtres anglais sont à peu près introuvables dans les collections particulières et même dans les musées de nos contrées. A quoi cela tient-il? Un peu à l'indifférence des administrations publiques et des amateurs; un peu à ce préjugé accrédité par Winckelmann, qui refuse au génie anglais la faculté créatrice en matière d'art, préjugé contre lequel ont réagi avec éclat l'Exposition des trésors d'art à Manchester en 1857 et l'Exposition universelle de Londres en 1862, mais qui n'est pas encore complétement terrassé, malgré l'ardeur et le talent que d'éminents critiques ont mis à le combattre; un peu aussi, et même beaucoup, à une question économique et budgétaire. Les Anglais, libres-échangistes en tout, sont protectionistes en peinture. Leur prospérité financière, leurs majorats, les mettent à l'aise pour importer dans leur pays les chefs-d'œuvre des écoles européennes qui par aventure courent les ventes publiques; mais à cette importation, qui se pratique sur une grande échelle, il n'y a pas de réciprocité dans l'exportation, et ces mêmes patrimoines aristocratiques qui disputent chez nous au feu des enchères les italiens, les espagnols, les hollandais, les flamands et les français, combattant à coups de guinées notre modeste pièce de cent sous, défendent vigoureusement en Angleterre et frappent d'une sorte de prohibition de sortie les œuvres de l'école nationale. Aussi est-ce merveille de rencontrer en Europe, dans une seule collection, quatorze peintres de cette école, et encore faut-il que l'heureux propriétaire soit Anglais.

Tous les exemplaires ne sont pas de première qualité, mais il en est de fort remarquables. Un des plus beaux est le portrait de Mme Seyforth et de sa fille, sous ce titre : *la Veuve et son Enfant*, par sir Joshua Reynolds, le fondateur et le premier président de la *Royal Academy*, et le grand initiateur du mouvement artistique anglais au XVIIIe siècle. On se rappelle devant cette toile ces lignes de Willem Bürger qui définissent si bien le peintre et son style : « L'aristocratie anglaise est unique au monde. Reynolds fut le représentant de celle de son époque, comme Van Dyck l'avait été pour la cour de Charles Ier et Lely pour la cour de Charles II. Au temps de Reynolds, la vie de château, le calme et la dignité dans la famille ont remplacé les mœurs chevaleresques et les mœurs galantes.



Sir Joshua Reynolds P.R.A. pinx.

J. Jacquemart. sc.

LA VEUVE ET L'ENFANT.

Fçois Liénard, Imp. Paris.

Les ladies en robe de mousseline blanche se promènent, avec leurs enfants roses, sous les ombrages de leurs parcs ornés de statues et de fontaines. Une simplicité souverainement élégante, où perce la hauteur aristocratique, la beauté sereine et nonchalante d'une grande race inoccupée, une majesté tout aimable, voilà ce que Reynolds a exprimé dans la perfection, en peignant ses ladies qui ont l'air de déesses terrestres[1]. » C'est bien cela, sauf que Mme Seyforth, au lieu de se promener, est assise, sa petite fille sur les genoux. Les deux attitudes, les deux expressions, forment un contraste touchant et charmant : la mère en deuil, triste, rêveuse, absorbée dans ses souvenirs ; l'enfant qui ignore la mort, mais devine le chagrin, et, souriant à la maman, la caresse pour la consoler, la ranimer et lui arracher aussi une risette. Cette grande toile qui, pour avoir un peu jauni dans certaines parties, n'en est pas moins restée d'une tonalité très-séduisante, offre d'autant plus d'intérêt qu'elle nous montre non-seulement les mérites les plus saillants du peintre, mais encore quelques-uns de ses défauts les plus caractéristiques, et même, ce qui le complète, quelques-unes de ses habitudes, pour ne pas parler de ses manies. Bürger vient de nous dire la simplicité souverainement élégante, la beauté, la majesté tout aimable de la lady, plutôt mélancolique et résignée, en sa qualité de veuve, que sereine et nonchalante. Le baby, vraiment britannique, est ravissant, bien que, sur le giron maternel, il se tende les articulations avec une roideur qu'accentue encore plus nettement l'excellente eau-forte de M. Jules Jacquemart. Le portrait fait tableau. Le paysage est sombre et désolé, comme si la nature elle-même était frappée de viduité et plongée dans le deuil. Reynolds aimait les fonds d'arbres noirs pour faire ressortir les figures lumineuses de ses personnages ; il utilisait volontiers le paysage pour compléter par un symbole naturaliste la ressemblance morale de ses portraits. Les étoffes, chiffonnées par un pinceau plus coloriste que coquet, semblent empaquetées sur le buste de la veuve. La faute en est à l'inexpérience du maître dans l'art de la draperie, et au rococo des modes anglaises de l'époque. L'ensemble est chatoyant, poétique et noble.

Sir William Beechey, dont le fils est l'auteur d'une *Vie de Reynolds*, a suivi les traces de ce grand artiste, mais sans parvenir à s'approprier tout son talent. Un jour que le Suisse Fuseli, dans une de ses harangues académiques, venait d'éreinter les peintres de portraits « à qui des badauds donnent quelques guinées pour faire peindre leurs têtes insignifiantes », Beechey, s'approchant de son mordant confrère : « Comment

1. Introduction à l'école anglaise, dans l'*Hist. des peintres de toutes les écoles.*

pouvez-vous abîmer ainsi, lui dit-il, les pauvres ouvriers en portraiture? » Et le Suisse bourru de répondre aussitôt : « Ce n'est pas vous, sir William, je ne parle que des détestables fous qui vous emploient. » On trouve la boutade un peu dure quand on s'arrête devant le portrait d'enfants de la collection Wilson, *Frère et Sœur*. Les têtes, en effet, sont ce qu'il y a de moins insignifiant dans ce tableau; elles ont de la vie, de l'expression, du naturel, et sauvent la composition, qui n'est pas heureuse. Le petit garçon, qui couronne sa sœur en regardant vers la gauche quelque personnage invisible pour le spectateur, est singulièrement campé; la petite fille est plus simple et plus vraie; le décor du fond est ambitieux, la couleur opaque, l'ensemble peu attrayant. Beechey n'en était pas moins un habile « ouvrier en portraiture », et ce tableau même l'atteste en dépit de la mise en scène, qui se ressent trop du mauvais goût du temps.

John Opie, — Oppy de son vrai nom, — est plus près de Reynolds; mais « pour les portraits de femme », d'après Bürger, son talent « n'avait pas assez de flexibilité ni de charme ». On s'en aperçoit à sa *Femme en blanc*, opulente châtelaine en mousseline blanche, dans un parc, comme *la Veuve* de tout à l'heure. Ce n'est pas cette « femme en blanc » qui aura donné à Wilkie Collins l'idée de sa « Woman in white ». Elle est trop bien portante, trop virago, et la peinture est hommasse comme la dame, ce qui après tout est un éloge, si toutefois la dame est ressemblante. Il nous faudrait un portrait d'homme pour apprécier à sa valeur le talent du peintre.

Lawrence au contraire avait au suprême degré cette flexibilité, ce charme, nécessaire aux portraits de femme. M. Charles Blanc met ses ébauches au-dessus de ses œuvres les plus achevées. « Trop souvent, dit-il, le fini fit regretter l'expression plus vraie et plus saisissante du premier jet. » A ce point de vue, le Lawrence de la collection Wilson est une véritable perle, car ce n'est qu'une ébauche, un premier jet, peut-être un de ces portraits à demi commencés et à demi payés qu'on voyait en grand nombre dans l'atelier du peintre à la mode, et qu'il abandonnait pour de nouvelles esquisses et de nouveaux à-compte. Une seule oreille est achevée, mais les yeux sont au complet et donnent au portrait la vie et la beauté. Quelques coups de crayon indiquent les préliminaires des épaules et du vêtement. Pour la figure, quelques touches de couleur jetées avec une légèreté et une sûreté étonnantes. C'est à peine commencé, et c'est exquis. On ne regrette pas l'oreille gauche absente. Ajouter un seul trait à cette délicieuse impression, c'eût été dommage. Il a suffi au peintre d'une simple caresse pour cueillir le parfum de cette



Lawrence P.R.A. pinx — Ch. Waltner sc.

LADY ELLENBOROUG.

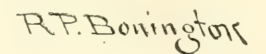
des Beaux-Arts

adorable tête. Mais quelle est cette jeune et jolie femme? Le catalogue nous apprend que c'est lady Ellenborough, l'amoureuse et aventureuse Janthe de *la Grèce contemporaine*. « Les lignes de son visage, écrit M. About qui l'a vue à Athènes, sont d'une pureté incroyable. Elle a de grands yeux bleus, profonds comme la mer; de beaux cheveux châtains relevés çà et là par quelques tons plus chauds; quant à ses dents, elle appartient à cette élite de la nation anglaise qui a des perles dans la bouche et non des touches de piano. Son teint a conservé cette blancheur de lait qui ne fleurit que dans les brouillards de l'Angleterre, mais à la plus légère émotion il se colore. Vous diriez que cette peau fine et transparente n'est qu'un réseau où l'on a enfermé des passions; on les voit s'agiter dans leur prison, toutes frémissantes et toutes rouges. Janthe a plus de quarante et moins de cinquante ans. » Et voilà notre portrait décrit, sauf l'âge, car lady Ellenborough, morte cette année en Syrie, n'avait guère plus de vingt ans lorsqu'elle posait dans l'atelier de Lawrence. Notons aussi une légère différence. Les yeux sont grands et profonds comme la mer, mais ils sont plutôt verts que bleus. Il est vrai que les yeux et les flots sont changeants. Et puis nous n'avons là qu'une esquisse. Le portrait achevé eût sans doute bleui ces yeux verdâtres. On ne voit pas les dents; mais voilà bien le visage aux lignes pures, les cheveux châtains relevés de tons plus chauds qu'on admirait encore il y a vingt ans. C'est bien Janthe, et l'artiste l'a prise dans un moment d'émotion et peut-être de passion, car la peau fine et transparente de la jeune femme se colore et frémit si bien que nous ne savons plus si elle est naturellement d'une blancheur de lait. « Elle avait l'air d'un portrait de Lawrence pendu dans une cuisine », dit encore M. About, parlant d'une masure qu'elle habitait à Athènes. Il est assez piquant que le portrait qu'on a retrouvé d'elle soit précisément un Lawrence. On n'aura garde de le pendre dans une cuisine.

Un des maîtres du portrait, le rival de Reynolds dans ce genre essentiellement anglais, et peut-être supérieur à lui par la sincérité, le naturel et la grâce, le peintre du *Blue Boy,* Thomas Gainsborough, fut aussi le premier réformateur du paysage, le précurseur de Constable. Nous le voyons sous ce dernier aspect dans la galerie Wilson. Son *Chemin près de Bath* est une de ces nombreuses études d'après nature qu'il fit dans les environs de cette petite ville, où il passa quatorze ans de sa vie. Cela est fait de quelques frottis légers, sous lesquels on aperçoit la trame de la toile, et cela donne une notion juste des procédés prime-sautiers et du sentiment vif et personnel du grand artiste. C'est une petite étude d'automne, enlevée à la pointe du pinceau, harmonieuse et vibrante. Il y a

du vent dans ce sentier moussu, un vent déjà piquant qui fait tomber les feuilles des arbres dorés et rougeâtres, et qui donne froid. Gainsborough, peintre de la nature naturelle, fait pressentir le mot de Fuseli sur Constable. On n'est pas éloigné de demander son paletot et son parapluie, « great coat and umbrella ». Richard Wilson avait ouvert la voie; mais à ce paysagiste, qui admirait surtout dans la nature « les eaux bien faites », il fallait des sites arrangés. Aussi ses œuvres, même les plus remarquables, ont-elles toujours quelque chose d'artificiel et d'embelli. Tel est le caractère de *Sion house*, paysage moitié naturaliste, moitié styliste, œuvre de transition, excellent échantillon de la manière du peintre. Il se peut que ce soit tout bonnement vrai, et cela a l'air composé. La Tamise traverse la campagne, et l'on se plaît à reconnaître que les eaux sont bien faites. Plus d'impromptu dans l'exécution des *Bords du Tibre*, mais les noirceurs du premier plan, plus voulues que vues et destinées à raviver la lumière du fond, montrent que Richard Wilson cherchait plus qu'il ne sentait, et que la beauté simple de la nature ne le satisfaisait pas complétement. La gloire de Constable, qui a semé en Angleterre et récolté en France, où l'école moderne du paysage s'est approprié son principe, est d'avoir rompu avec les conventions fausses et les pratiques usées, d'avoir résolûment sacrifié toute esthétique arbitraire à l'observation individuelle, et magistralement peint le paysage tel qu'il est. Il est fâcheux que cette révolution se devine à peine dans les deux Constable de la collection Wilson, *the Glebe Farm* et *Stoke by Nayland, Suffolk*, gravés par David Lucas dans son ouvrage *English Landscape Scenery, from Pictures painted by John Constable R. A.*, paysages encore harmonieux, mais trop noircis pour qu'on se rende compte de cette qualité essentielle du maître, et qui fut une de ses innovations, la principale : la variété de la couleur, la reproduction franche et hardie des tons vrais.

Le peintre de la lumière, William Turner, et le peintre de l'air, Richard Parkes Bonington, sollicitent maintenant notre attention. De Bonington, bien connu en France, à telle enseigne qu'on le classe souvent dans l'école française, une étude faite au Havre, où il sentit les premières atteintes de la maladie dont il mourut en 1828, âgé seulement de vingt-sept ans; une *Marée basse*, ciel laiteux, atmosphère humide et profonde, sol mouillé où pataugé une pêcheuse spirituellement croquée; une cabane et quelques barques qui attendent le flot propice. Peinte sur carton, cette jolie étude est signée en toutes lettres :



De Turner, un grand paysage irlandais, raviné, pittoresque, le *Château de Kilgarren,* qui date de 1804, deux ans après le premier voyage du peintre sur le continent. C'est assez dire que l'exécution n'a pas l'originalité, le caprice, qui caractériseront plus tard le faire éminemment personnel de l'artiste, et qu'elle est plus éloignée encore des excentricités auxquelles il finira par s'abandonner, à force de géniale inquiétude et de recherche poétique. Nous avons là en effet un sage Turner, mais d'une sagesse grandiose, d'un aspect imposant. On admire surtout la savante dégradation des plans dans l'ombre, au fond du ravin, et le sentiment puissant de l'espace, de l'infini, qui se devine derrière la crête rocheuse dont les ruines de Kilgarren forment le lumineux couronnement.

Ibbetson n'est pas connu depuis bien longtemps, malgré son prénom retentissant : Julius-Cæsar. Il n'est pas même mentionné dans l'appendice du volume que l'*Histoire des peintres de toutes les écoles* a consacré à l'école anglaise. Il en est de même de Crome le fils et de plusieurs autres artistes de mérite, dont on ne s'occupait guère il y a dix ans, et dont les œuvres sont maintenant recherchées des amateurs. Dans son article sur David Wilkie, Philarète Chasles parle d'un traité médiocre d'Ibbotson sur la peinture à l'huile qui eut l'honneur d'être copié d'un bout à l'autre par le peintre des *Politiques de village.* Peut-être cet Ibbotson est-il le Julius-Cæsar Ibbetson, dont voici deux vues de l'île de Wight, l'une, la plus grande et la moins heureuse, prise au bord de la mer, *Environs de Ventnor,* l'autre à l'intérieur des terres, dans une carrière d'argile, *Environs de Rocker-End.* Celle-ci est signée et datée :

Julius Ibbetson.

1792.

Ce paysagiste rappelle, avec une note plus coloriste, un peintre français, Hubert-Robert, son contemporain. Ses montagnes manquent d'assiette et de solidité. On craint un éboulement. Tel n'est pas le cas des roches de Kilgarren. Mais Ibbetson a la touche spirituelle et fine, qualités qui l'ont fait découvrir et qui le feront vivre.

Les deux Crome, le jeune et le vieux, le père et le fils, l'un presque un Hobbema sans le savoir, longtemps ignoré à Norwich, une révélation

pour les Anglais eux-mêmes à l'exposition de 1862 ; l'autre, spécialiste du clair de lune, sectateur de Van der Neer, sauf la substitution du vert au brun comme tonalité générale ; les deux Crome ont chacun deux tableaux chez M. Wilson. *La Grange,* du vieux, est d'une belle couleur malheureusement écrasée par un vernis qui fait miroir. *L'Intérieur de forêt* est sévère et mystérieux. Du jeune, le *Clair de lune,* donnant sur une mare et un bouquet d'arbres, au pied d'une ruine crénelée, est un morceau de peinture robuste et très-artiste ; *le Wensum la nuit,* impression juste et poétique, captive le regard dès le premier abord. Tous deux sont du reste d'un beau ton. — De William Mulready, mort en 1863, membre de la *Royal Academy* depuis 1816, une petite pochade sur papier marouflé, *l'Abreuvoir,* de sa première manière, la meilleure.

Hogarth manque, mais allez donc chercher dans une galerie particulière le peintre pamphlétaire, le Swift de la peinture anglaise. David Wilkie se fait désirer aussi, mais c'est à peine s'il a paru dans une vente, même en Angleterre. En revanche voici George Morland ; « excellent peintre, terrible débauché », a dit Bürger. Il n'était pas très *gentlemanlike,* et peut-être est-ce pour cela que l'Angleterre laisse dans le commerce quelques-unes de ses œuvres. *La Halte,* de la collection Wilson, avec ces deux chevaux fatigués par une longue course, — on sait que Morland en raffolait, — et ce quatuor de personnages partagé en deux duettinos très-différents de caractère ; celui-ci presque tendre : un cavalier, qui avant de se rafraîchir jette un coup d'œil égrillard sur une fille d'auberge accorte et bien disposée ; celui-là, franchement burlesque et frisant le Teniers ; un des voyageurs présentant une chope au savetier qui doit lui raccommoder sa botte usée par l'étrier ; *la Halte,* qui passe pour une des toiles les plus achevées de Morland, est une peinture un peu bâclée, comme si quelque créancier attendait le prix du tableau, mais lestement troussée, et souriante comme l'introduction d'un roman de Dickens.

Avec Georges Brooking, imitateur de Willem Van de Velde, nous remontons le cours des âges et revenons aux maîtres hollandais, ces favoris de M. Wilson, qui vient encore d'ajouter à son exposition un Van der Neer et un Van Goyen. Le *Coup de canon* de Brooking reproduit agréablement la facture du grand mariniste hollandais, dans son lâché britannique, car Van de Velde n'a pas donné à l'Angleterre le meilleur de son talent. Ce pastiche porte la signature du peintre :

C Brooking.

Le Van der Neer et le Van Goyen sont deux pièces magistrales. *L'Yssel au clair de la lune* signé du monogramme :



a fait partie de la galerie du palais de Varsovie, sous Auguste, électeur de Saxe, roi de Pologne, dont le sceau se trouve derrière le panneau. C'est le Van der Neer classique et typique, avec son inévitable lune dont les rayons brunissent le paysage et font étinceler çà et là les arbres, les eaux et le pelage des bêtes attardées dans la campagne. Le Van Goyen, *Nimègue*, est signé et daté :

VGOYEN 1643

Vaste toile, composition très-importante. La ville s'élève à droite, dominant le fleuve sillonné de barques et traversé par un bac très-chargé. Le ciel est nuageux et fin. La ville et le fleuve semblent baignés dans un brouillard transparent et doré.

Il nous reste à étudier le contingent français qui nous permettra de suivre les transformations de la peinture en France depuis les anciens jusqu'aux modernes les plus récents, depuis Poussin jusqu'à Henri Regnault.

CHARLES TARDIEU.

(*La suite prochainement.*)



DE QUELQUES ESTAMPES SATIRIQUES

POUR ET CONTRE LA RÉFORME

I.



ui n'a vu, dans son enfance, des images populaires représentant la *Roue de fortune?* Dans son évolution elle fait des derniers les premiers, des premiers les derniers, abaisse les grands pour placer au sommet les petits : représentation ingénieuse des alternances qui attendent certains hommes pendant leur vie, symbole plus réel des aspirations de grandeurs et de richesses auxquelles bien peu d'humbles échappent!

L'image de la Roue de fortune qu'on peut suivre se perpétuant de siècle en siècle et dont il existe un curieux échantillon au Cabinet des estampes dans les gravures facétieuses recueillies au XVIIe siècle par l'abbé de Marolles, je la trouve pour la première fois en tête d'un pamphlet allemand de 1525 : ce pamphlet anonyme, publié dans l'Allemagne méridionale pour soutenir « les droits » des paysans, porte sur le titre un bois représentant la roue symbolique avec l'inscription :

Le moment est venu pour la roue de fortune,
Dieu sait d'avance qui gardera le haut :

Paysans,	Romanistes,
Bons chrétiens,	Sophistes.

Le mot *romanistes* ou partisans de Rome témoigne des sentiments hostiles qui poussaient l'outil des graveurs. Luther n'est alors que le disciple obscur de Jérôme de Prague. Mais combien d'esprits étaient déjà prêts à la révolte? Paysans, bourgeois, moines et seigneurs.

La révolution religieuse qui allait éclater se compliquait d'une révolution sociale qui fut heureusement comprimée avec énergie. Suivant les gens auxquels s'adressait cette estampe, les sophistes et les romanistes

devaient se trouver au bas de la roue pendant que seraient appelés aux fortunes et aux grandeurs les « bons chrétiens », c'est-à-dire les paysans.

Au bas de la gravure on lit encore ces vers :

Qui nous fait tant suer?
L'avarice des seigneurs.

Et pour terminer :

Tourne, tourne, tourne,
Bon gré, mal gré, tu dois tourner.

Si on rapproche de l'image de la Roue de fortune certains chants populaires du temps, on aura une idée du levain de haine qui couvait dans le cœur des paysans.

Gare à toi, paysan, mon cheval te renverse,

est le premier vers d'une chanson franconienne à laquelle les paysans répondirent :

Gare à toi, cavalier, voilà le paysan.

Ces menaces font penser aux images de 1792 en France où, après un essai d'association fraternel des trois ordres, le Tiers finit par rester maître, ayant exilé à son tour nobles et prêtres. Pour compléter la ressemblance avec la croix, la bêche, l'épée, le fameux blason du Tiers, la bannière des paysans représentait un soc de charrue avec un fléau, une fourche et un sabot formant croix.

Luther, on le sait, ne partagea pas l'utopie des paysans. Il existe toujours de nombreuses nuances entre les révolutionnaires et les réformateurs, même ceux qui ont pour tâche de déblayer le terrain. Malgré ses vives saillies contre la gent monacale, Érasme protestait contre la violence de langage de Luther, et lui-même Luther ne s'entremit pas pour faire adoucir le châtiment réservé aux paysans armés contre les châteaux.

Le moine d'Erfurt tient pour la réforme religieuse, la révolte contre Rome, le mariage des religieux; mais les idées communistes des paysans l'effarouchent. Trop grand esprit pour n'avoir pas songé que si les basses classes devaient arriver un jour au haut de la Roue de fortune, cette roue n'en tournait pas moins d'une façon lente, presque imperceptible et qu'il fallait des siècles de travail et d'épargne pour que les pauvres pussent traiter d'égal à égal avec les riches, Luther ne se montrait radical que vis-à-vis de la cour de Rome. Pour le moine, le moment était venu d'introduire dans les murs pontificaux la sape et la mine.

On a opposé à l'iconoclaste préparant la destruction du pouvoir de Léon X le nom des grands hommes qui entouraient le pape : Michel-Ange, Raphaël, Palladio, etc. La Fontaine, Molière et La Bruyère, qui vécurent plus ou moins protégés par Louis XIV, n'en font pas moins entendre des sons discordants qui troublent la sérénité de Versailles. Le morceau de La Bruyère sur le sort des paysans de son temps, le *Tartuffe* de Molière, certaines fables du bonhomme, qui protestent contre les abus du pouvoir royal, témoignent que les splendeurs dont s'entourait Louis XIV masquaient des abîmes.

Des récriminations bien autrement accentuées contre le haut clergé éclatèrent au XVI[e] siècle, même parmi les défenseurs de l'Église : elles font comprendre la portée des coups de Luther qui, malgré les foudres papales, continua à ébranler avec son terrible bélier les murs de la cité de Rome.

II.

Alors prit pied la véritable caricature. A de rares exceptions près, jusqu'à cette époque elle n'avait fait que balbutier. Comme un enfant, elle mit quinze siècles à apprendre à parler. On l'avait vue faire ses premiers pas timidement pendant la décadence romaine; hybride et confuse au moyen âge, elle ressemblait aux animalcules qui rampent et grouillent sous terre. Rome, sans le vouloir, l'arma en guerre : ce fut l'excommunication d'un moine obscur qui décida de sa puissance. La caricature trouvait enfin un adversaire considérable, l'Église; elle put se prendre corps à corps avec des hommes et non plus donner la main à un vague symbolisme. Ce fut alors que d'Allemagne, de France et d'Italie furent vomies (le qualificatif n'est que trop vrai) des injures qui nous paraîtraient aujourd'hui extraordinairement grossières, si on ne faisait la part de la nation germanique qui favorisa son développement et de l'époque où elle se produisit. Des paquets de sottises et des paquets de choses bien autrement sales furent lancés par les adversaires des deux partis, qui ne trouvaient rien d'assez immonde pour s'en embarbouiller la face.

Le sens de ces images est parfois difficile à démêler, quoique les sujets se répètent à satiété : habituellement elles s'appliquaient à des livres se rattachant plutôt au pamphlet qu'à la controverse. A cette classe appartient la *Mappe romaine*, pamphlet prétendu extrait de l'anglais et publié à Genève en 1623, par J. de la Ceriser. Sur le frontispice séparé en plusieurs compartiments on voit l'*Oiseleur romain* tendre ses filets pour y prendre les révoltés et les rebelles contre la cour de Rome; ailleurs un

prince baise les pieds du pape qui lève au-dessus du personnage agenouillé sa tiare et son épée, pendant qu'à ses côtés se tient un sombre cardinal, brandissant un poignard, qui attend l'ordre de mettre à mort le suppliant. La *Fournaise romaine*, à laquelle des moines apportent du bois pour y brûler princes et chevaliers, relie ces diverses compositions dont la plus curieuse certainement est la *Conception romaine*, c'est-à-dire le pape en mal d'enfant, entouré de cardinaux, de prêtres et de moines attendant l'heureuse délivrance de leur chef spirituel, qui accouche bientôt de foudres recueillies pieusement dans un vase par les princes de l'Église. Ce fut une des plus spirituelles conceptions des graveurs qui fournit matière plus tard à d'autres imitations.

Diverses images de semblable nature et conçues dans le même esprit de révolte ornent la *Représentation de la papauté (Abbiddung der Bapstum)* publiée à Wittemberg en 1545, par Luther. Dans ces images, attribuées à Cranach le père, on voit le diable mettant au monde le pape et ses cardinaux : « Voici la naissance de l'Antechrist », est-il dit dans la légende. La furie Mégère allaite le petit pape, sa compagne Alecto le berce, et Tisiphone le conduit par des lisières. Dans d'autres planches de la même série, le pape met le pied sur l'empereur Henri II, qui se prosterne devant lui : « Le pape montre ainsi qu'il est l'esprit de Dieu et des hommes. Ce que Dieu a établi et ce qu'il veut qu'on respecte, le saint homme le foule aux pieds. » Telle est la traduction d'une légende destinée à exciter le pouvoir temporel contre le pouvoir spirituel. Une estampe du même ouvrage représente avec quelques modifications un détail cité plus haut de la *Mappe romaine :* Clément IV brandissant un glaive pour trancher la tête du roi de Sicile, Conradin, agenouillé devant lui. « L'empereur, dit la légende, avait fait beaucoup de bien au pape et le pape lui en témoigne sa reconnaissance d'une manière cruelle, ainsi que le montre fidèlement cette image[1]. »

Les réformateurs mettaient au compte des papes les ambitions déçues des princes du moyen âge, espérant ainsi se donner pour alliés ceux des souverains qui luttaient contre les abus de pouvoir de la cour de Rome.

Dans une autre planche du même recueil, le pape est monté sur un animal immonde : « Il est juste en effet, dit la légende, que tu aies une truie pour monture ; elle te conduira où tu dois aller. » Le pape, dans cette estampe, tient un vase rempli d'ordures : « Tu veux convoquer un

1. Ce pamphlet, publié à Wittemberg en 1545, est si rare que trois bibliothèques seules le possèdent : Hall, Berlin et sans doute Weymar, où dut passer l'exemplaire ayant appartenu à Gœthe.

concile, est-il écrit dans les vers qui suivent; pour t'aider dans ce but, je te donne une fiente. »

Diable, porc et déjections de toute nature sont les injures à la mode. M. Audin, l'historien de Luther, mais non pas son apologiste, le fait remarquer à propos d'autres caricatures attribuées, suivant lui, au moine d'Erfurt : « Dans toutes, dit-il, le pape et le *Dreck* allemand ou *Stercus* latin occupent les plans divers de l'image. » En effet, les réformateurs et leurs adversaires les papistes, comme on le verra, mettent en pratique dans leurs pamphlets et caricatures la théorie du *circulus* de Pierre Leroux, en en détournant l'emploi; mais j'incline à croire que les luthériens se servirent les premiers de ce symbolisme grossier et en abusèrent.

J'entends un esprit délicat se plaindre qu'on relève ces facéties scatologiques qui répondent si peu à l'esprit de notre époque. On ne peut toutefois mettre à néant l'œuvre de Rabelais ni les plaisanteries particulières à son siècle. Les historiens les plus graves, même ceux qui défendent l'ultramontanisme, n'ont pas dédaigné de les mentionner. Ce n'est qu'affaire de forme : la controverse religieuse, pour frapper l'esprit des populations, se faisait populaire, et il est aussi important pour l'histoire des mœurs que pour celle des arts de décrire des pièces que les luttes religieuses ont rendues si rares.

Une autre planche représente encore un bourreau qui accroche à des potences le pape et les cardinaux : attirée par ce spectacle, une troupe de diables s'assemble et s'ébat au-dessus du gibet. Ces estampes font également penser à celles de 1793, et les légendes témoignent de violences semblables à celles des imagiers parisiens : « Viendra le jour où le pape et les cardinaux seront punis sur terre comme ils le méritent, ainsi que vous le voyez ici représenté ; et ils ont bien gagné ce qu'ils endurent.[1] »

Naturellement un tel langage plaisait au peuple. Pour l'entretenir dans des idées hostiles contre la papauté, les partisans de la réforme fabriquèrent certains jouets, comme l'a rapporté un des disciples de Luther dans les *Propos de table :* « Le docteur Luther dit que, lorsque après la diète d'Augsbourg le cardinal Campége entra avec Ferdinand dans la ville de Vienne, on habilla en cardinal un petit homme de bois; et après lui avoir attaché au cou des indulgences et le sceau du pape, on le mit sur un chien à la queue duquel on avait lié une vessie de porc pleine de poix. On donna la chasse à ce chien dans toutes les rues de la ville. »

1. Pour plus de détails sur ce pamphlet rarissime, voir G. B. (Gustave Brunet), *Notice sur un recueil de caricatures satiriques.* (Cabinet de l'amateur, 1845-1846.)

Ne sourions pas trop de ces enfantillages du XVI[e] siècle. Nous avons vu, il n'y a pas bien longtemps, d'honnêtes bourgeois se poser en adversaires irréconciliables du pouvoir par l'adjonction à leur chaîne de montre d'une petite *lanterne*, en signe de l'enthousiasme qu'ils professaient pour le pamphlet de ce titre.

Il faut citer encore une estampe curieuse qui sert de frontispice au *Poëme du loup* (in-4°, sans date ni lieu, imprimé vers 1530). L'estampe, qui représente les membres du sacré collége, le pape en tête, avec des faces de loup, occupés à tendre des filets où viennent se prendre des oies couronnées, fait penser aux malices du *Roman de Renart*, et l'image dans sa satire amusante et claire est plus spirituelle que le texte. Un autre livre encore fait exception par ses gravures à la brutalité habituelle des réformés tailleurs d'images : l'*Antithesis figurata vitæ Christi et Antechristi*. Cet ouvrage contient des figures sur bois d'un maître habile, qui a dessiné en antithèse le Christ et l'Antechrist, c'est-à-dire le pape. En regard du Christ, humble et pauvre, on voit constamment le pape étaler ses pompes et ses richesses. Saint Joseph, Marie et Jésus se reposent dans l'étable : c'est, entouré d'une cour brillante, que le pape accorde ses audiences. Le Christ lave les pieds des pauvres : empereurs et rois se pressent pour baiser la mule du pape. A Jérusalem, le Christ fait son entrée monté sur une ânesse : quand le pape sort du palais Saint-Ange, il est sur un cheval richement harnaché, suivi d'une bande de hallebardiers en grand costume. Le Christ chasse les marchands du temple : riches et puissants apportent leurs trésors au pape.

Le pamphlet est terminé par l'ascension radieuse du Christ au ciel ; en regard, les diables s'emparent du pape et le précipitent pour l'éternité dans les flammes de l'enfer. La portée de ces planches gravées par le burin d'un habile maître en bois dut être considérable, car, même pour les esprits les plus humbles, l'antithèse s'y déroule clairement et sans obscurité. Et on s'explique combien les exemplaires sont devenus rares, les catholiques croyant faire acte de foi en détruisant cet acte d'accusation contre la papauté[1].

III.

M. Audin, dans son *Histoire de Léon XI*[2], intitule un de ses chapitres : *Du rire employé par la Réforme comme moyen de propagande*. En

1. D'où la cherté de ces pamphlets dans les ventes. La Bibliothèque nationale, si riche, laisse bien des *desiderata* pour les publications de la Réforme.

2. 2 vol., 1844.

effet Luther trouva un puissant auxiliaire dans la joie. Ce brutal lutteur, que certains traits peuvent faire comparer au batailleur franc-comtois Proudhon, au lieu d'encre, barbouille la figure de ses adversaires avec de la lie de vin. Au docteur Eckius, qui défend la primauté du pape : « Raca, lui crie Luther, vessie emplie de vent, *gloriaceus, glorianus, gloriensis et gloriosus !* »

Poëte, savant, fort en gueule, le réformateur n'ignorait pas le parti qu'un polémiste peut tirer de l'injure joyeuse. Ses adversaires discutent doctoralement, point par point; lui veut mettre les rieurs de son côté et il emploie plutôt le langage des halles que la dialectique enseignée dans les couvents. Un autre de ses adversaires, Alved, argumente sur le consentement des peuples catholiques qui toujours ont reconnu dans le pape l'élu du Christ : « Retire-toi, s'écrie Luther, bœuf par la tête, bœuf par le nez, bœuf par la bouche, bœuf par le poil ! »

Ce n'étaient pas des arguments irréfutables. Ils n'en triomphaient pas moins aux yeux des masses. Un tribun populaire a besoin de plus de poumons que d'éloquence. Les renards s'emparent à un moment du pouvoir, mais pas avant que le taureau ne se soit assis sur le trône; il a beuglé momentanément, il est satisfait. De même pour les écrivains. Il ne s'agit pas pour le gros public de frapper juste, mais de frapper fort. Tous les théologiens de Leipzig pouvaient se réunir pour accabler le Saxon, il les mettait en fuite avec un cri : « Arrière, ânes, ânissimes, perânissimes, superânissimes! »

Il ne faudrait pas croire toutefois que l'injure seule remplisse le sac du moine. Discussion théologique à part, Luther fut un véritable poëte; et l'humour trouve sa place souvent dans ces querelles religieuses. Exemple, la querelle avec le dominicain Tetnel qui, ayant essayé de réfuter Luther dans un mémoire et ne pouvant venir à bout de son adversaire, lui proposait, pour en finir, la double épreuve de l'eau et du feu.

Luther n'accepta ni l'une ni l'autre et répondit au dominicain : « Je me moque de tes cris comme des braiments d'un âne. Au lieu d'eau, je te conseille du jus de vigne; au lieu de feu, hume la sauce appétissante d'une oie rôtie; viens à Wittemberg si le cœur t'en dit. Moi, docteur Martin Luther, à tout inquisiteur de la foi, à tout mangeur de fer rouge, à tout pourfendeur de rochers, savoir faisons qu'on trouve ici bonne hospitalité, porte ouverte, table garnie, soins empressés, grâce à notre duc et prince l'électeur de Saxe. »

Jamais un Calvin, avec son austérité et son habileté de dialecticien, n'eût décidé du triomphe de la Réforme comme le fit Luther, qui se

retrempait aux sources populaires et introduisait la joyeuseté profane du XVIe siècle dans ses polémiques.

M. Audin, qui, tout en se posant en adversaire du moine, a vu juste dans certaines parties de son livre, croit devoir pour ces raisons attribuer les caricatures suivantes à l'invention de Luther : « Deux images, dit-il, sorties tout entières de son cerveau, obtinrent un succès prodigieux. Dans la première, le pape est assis sur son trône pontifical; de chaque côté de sa face se dressent deux oreilles d'âne. Autour du pape volent une myriade de démons. L'un d'eux est allé ramasser dans la table de nuit d'un père du couvent un emblème immonde qu'il pose sur la cime de la triple couronne. » Ici l'historien n'a pas regardé l'estampe avec assez d'attention, quoiqu'il l'ait fait reproduire en fac-simile dans son livre. L'emblème en question est simplement la tiare avec une flamme au sommet, c'est à dire la tiare qui brûle. D'autres diables tirent le trône papal avec des cordes pour le faire tomber dans le brasier qu'attisent de nombreux suppôts de Satan. Traduction de l'image en quatre mots : le pape condamné à l'enfer.

Une seconde image que je ne connais point est encore analysée par M. Audin : « L'autre, connue sous le nom de la *Truie papale*, représente le pontife assis sur une truie aux larges flancs, aux mamelles gonflées, que le cavalier pique à coups d'éperons. D'une main il bénit ses adorateurs : une vieille édentée, un paysan qui ressemble à l'un de nos niais de mélodrame ; de l'autre, il présente l'emblème que nous n'osons nommer. La truie lève le groin, flaire avec délices ; le pape impatienté crie à l'animal : — Vilaine bête, veux-tu bien marcher ! Au concile, au concile[1] ! »

A regarder légèrement, toute caricature semble le produit spontané qui sort de l'échoppe d'un tailleur en bois assez avisé pour traduire les sentiments de la foule. Cependant un naturaliste, qui voit tomber à ses pieds une feuille, cherche à quel arbre elle appartient. Il en est de même pour la caricature : je suis préoccupé avant tout du tronc d'où s'échappent ces images volantes qui sont rarement l'expression d'une seule individualité, et se rattachent bien plutôt à un groupe.

En lisant les lettres de Luther à ses amis ou les *Propos de table* recueillis avec tant de soin par ses disciples, on verra la part que prit le réformateur aux représentations symboliques dirigées contre le pouvoir

1. Ces gravures sont encore plus rares que les pamphlets. Pour ce qui touche à l'imagerie de la Réforme, le Cabinet des estampes est d'une pénurie complète. Nos grandes collections regorgent d'œuvres artistiques pures : un musée manque qui mettrait en regard l'*art historique* se rapportant plus directement aux mœurs et coutumes du passé.

spirituel : « Quant à ces trois furies, dit Luther, expliquant une gravure satirique, je n'avais autre chose dans l'esprit, lorsque j'en faisais l'application au pape, que d'exprimer l'atrocité de l'abomination papale par les expressions les plus énergiques, les plus atroces de la langue latine; car les Latins ignorent ce que c'est que Satan ou le diable, comme l'ignorent aussi les Grecs et toutes les nations. » (8 mai 1545.)

Le sens de ces images est souvent difficile à trouver; heureusement parfois les *Tischreden* (Propos de table) aident à les débrouiller : « Les décrétales, disait Luther, ressemblent au monstre : jeune fille par la tête, le corps est un lion dévorant; la gueule est celle du serpent; ce n'est que mensonges et tromperies. Voilà, au reste, l'image de toute la papauté. »

En 1523 parut un pamphlet orné d'une gravure étrange, semblable d'aspect aux monstres de foire qui arrêtent les paysans ébahis, ou à ces images de bêtes du Gévaudan que les colporteurs répandent dans les campagnes. Une ânesse, le corps recouvert d'écailles, tenant à la fois de la femme et de l'animal, avance deux bras bizarres terminés, l'un par une patte de lion, l'autre par une main d'homme, et deux jambes dont l'extrémité de l'une forme sabot et l'autre griffe. Ce phénomène compliqué est bien le produit d'une époque où les graveurs, le cerveau plein de choses troubles, s'imaginant que leur crayon ne s'exprimerait jamais assez clairement, ajoutaient sans cesse à leurs compositions un détail plus significatif pour leurs yeux, plus trouble pour les nôtres.

A pénétrer dans les écrits du réformateur il semble qu'il commanda la gravure, qu'il en fournit les matériaux et que ce fut avec l'aide de son ami Mélanchthon que furent agencés les principaux motifs qui devaient entrer dans la création du phénomène.

« *Interprétation des deux monstrueuses figures d'un Ane-pape trouvé à Rome, et d'un Veau-moine trouvé à Friberg en Misnie, par Ph. Mélanchthon et Martin Luther*[1] », telle est la traduction du titre de cette gravure, dont l'analyse à elle seule forme un pamphlet : analyse assez longue pour que M. Michelet ait cru devoir en supprimer une partie; mais n'est-il pas intéressant de suivre de près Luther commentant l'image apocalyptique, dont le titre du pamphlet lui attribue la découverte?

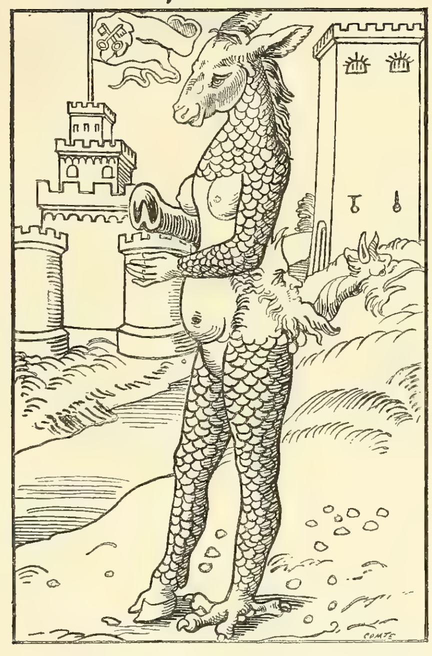
« Dans tous les temps, dit le réformateur, Dieu a montré par des signes évidents sa colère ou sa miséricorde. C'est ainsi que son prophète Daniel a prédit l'arrivée de l'Antechrist, afin que tous les fidèles avertis se gardassent de ses blasphèmes et de son idolâtrie.

1. Wittemberg, 1523, in-4° de 8 pages.

« Durant cette domination tyrannique, Dieu a donné beaucoup de signes, et dernièrement encore, cet horrible monstre papalin, trouvé mort dans le Tibre l'an 1496... »

A la suite de cet exposé vient une description très-détaillée du monstre.

Der Bapstesel zu Rom



FAC-SIMILE D'UNE FIGURE DU PAMPHLET DE LUTHER.

« D'abord la *tête d'âne* désigne le pape; car l'Église est un corps spirituel qui ne doit ni ne peut avoir de tête visible; Christ seul est le Seigneur et le chef de l'Église. Le pape s'est voulu faire contre Dieu la tête visible de l'Église; cette tête d'âne, attachée à un corps humain, la désigne donc évidemment. En effet, une tête d'âne convient-elle mieux au corps de l'homme que le pape à l'Église? Autant le cerveau de l'âne diffère de la raison et de l'intelligence humaine, autant la doctrine papale s'éloigne

des dogmes du Christ. Dans le royaume du pape les traditions humaines font la loi : il s'est étendu, il s'est élevé par elles. S'il entendait la parole du Christ, il croulerait aussitôt.

« Ce n'est pas seulement pour les saintes Écritures qu'il a une cervelle d'âne, mais pour ce qui regarde même le droit naturel, pour les choses que doit décider la raison humaine. Les juristes impériaux disent en effet qu'un véritable canoniste est véritablement un âne.

« La *main droite du monstre, semblable au pied de l'éléphant*, montre qu'il écrase les craintifs et les faibles. Il blesse en effet et perd les âmes par tous ses décrets qui, sans cause ni nécessité, chargent les consciences de la terreur de mille péchés qu'ils inventent et dont on ne sait pas même les noms.

« La *main gauche* désigne la puissance temporelle du pape. Contre la parole de Christ, il est devenu le seigneur des rois et des princes. Aucun d'eux n'a soulevé, fait et conduit tant de guerres, aucun n'a versé autant de sang. Occupé de choses mondaines, il néglige la doctrine et abandonne l'Église.

« Le *pied droit, semblable au sabot d'un bœuf*, désigne les ministres de l'autorité spirituelle, qui, pour l'oppression des âmes, soutiennent et défendent ce pouvoir ; c'est à savoir les docteurs pontificaux, les parleurs, les confesseurs, ces nuées de moines et de religieuses, mais surtout les théologiens scolastiques, qui tous s'en vont répandant ces intolérables lois du pontife, et tiennent ainsi les consciences captives sous le pied de l'éléphant.

« Le *pied gauche, qui se termine par des ongles de griffon*, signifie les ministres de la puissance civile. De même que les ongles du griffon ne lâchent point facilement ce qu'ils ont une fois pris, de même les satellites du pape ont pris aux hameçons des canons les biens de toute l'Europe, et les retiennent opiniâtrément sans qu'on les leur puisse arracher.

« Le *ventre et les seins de femme* désignent le corps du pape, c'est-à-dire les cardinaux, évêques, prêtres, moines, tous les sacro-saints martyrs, tous les porcs bien engraissés du troupeau d'Épicure, qui n'ont d'autre soin que de boire, manger et jouir de voluptés de tout genre, de tout sexe ; le tout en liberté, et même avec garantie de priviléges... Les yeux pleins d'adultère, le cœur d'avarice, ces fils de la malédiction ont abandonné le droit chemin pour suivre Balaam, qui allait chercher le prix de l'iniquité [1]. »

1. Ici s'est arrêté dans la traduction du pamphlet M. Michelet. Voir les *Mémoires de Luther*, 2 vol., 1835.

« Les *écailles de poisson aux bras, aux pieds, au cou et le ventre nu* représentent les princes et les seigneurs temporels de ce royaume. Les écailles, suivant Job, c'est union ou étreinte; ainsi les princes, les puissances de la terre, sont unis et collés à la papauté. Et, bien qu'ils ne puissent, ces grands du monde, dissimuler, approuver, pallier le luxe, le libertinage, les infâmes instincts du papisme, car le ventre est là tout nu pour montrer son dévergondage, cependant ils dissimulent, ils se taisent, ils souffrent et s'attachent à son cou, à ses bras, à ses pieds ; c'est-à-dire qu'ils l'embrassent, l'étreignent et défendent ainsi son pouvoir tyrannique...

« *Tête de vieillard adhérente à la cuisse*, c'est vieillesse, déclinaison et chute du royaume papalin. Dans l'Écriture, la face signifie le lever et le progrès; le dos ou postérieur, le coucher et la mort. Cette image nous montre donc que la tyrannie pontificale touche à son terme, qu'elle vieillit et meurt de sa maladie ou de consomption, usée par toutes ses violences extérieures. Ainsi, pour la gloire du monde, la farce est jouée, et la toile tombe.

« *Le dragon qui sort du c.l papal*, la flamme à la bouche, veut dire les menaces, les bulles virulentes, les blasphèmes que le pontife et ses satellites vomissent sur le globe au moment où ils s'aperçoivent que leur destin est accompli et qu'il faudra dire adieu à cette terre.

« Vous tous, tant que vous êtes et qui me lirez, je vous prie de ne pas mépriser un si grand prodige de la majesté divine, et de vous arracher de la contagion de l'Antechrist et de ses membres. Le doigt de Dieu est ici dans cette peinture si fidèle, si ornée, comme dans un tableau ; c'est une preuve que Dieu a pitié de vous, et qu'il a voulu vous tirer de cette sentine de péché.

« Réjouissons-nous, nous autres chrétiens, et saluons ce signe comme l'aurore qui nous annonce le jour de Notre-Seigneur et de notre libérateur Jésus-Christ [1]. »

Ce commentaire d'une gravure bizarre paraîtra sans doute un peu long : il a son utilité pour les recherches iconologiques. Si l'on s'en rapportait au titre du pamphlet, « la monstrueuse figure » aurait été « *trouvée* à Friberg en Misnie *par* Luther et Mélanchthon. » Or l'image de 1523, gravée sur bois, n'est qu'une copie d'une eau-forte datée de 1496.

1. Depuis l'alinéa « les écailles de poisson », la traduction de la fin du pamphlet est empruntée à l'*Histoire de la vie de Luther*, de M. Audin (3 vol. in-8°, 1845). Il était bon, à défaut du texte original, de contrôler les deux historiens. J'ai été assez heureux, ce travail achevé, pour me procurer le pamphlet original de Luther, si rare qu'aucune bibliothèque publique de Paris ne le possède.

Cette gravure à l'eau-forte, si rare que seul le British Museum en possède une épreuve, porte pour monogramme un W, signature habituelle de Wenceslas d'Olmütz, qui devait appeler l'attention des historiens et des iconophiles. M. Jaime l'a fait graver dans le *Musée de la caricature*[1], en faisant remarquer avec raison que la date de 1496 est antérieure à la Réforme. De son côté M. Duchesne aîné, dans le *Voyage d'un iconophile,* disait : « Cette gravure allégorique a certainement été faite lors des discussions qui eurent lieu, vers cette époque, entre quelques princes d'Allemagne et la cour de Rome. »

L'eau-forte fut donc reproduite vingt-sept ans après sa publication par un graveur pour les besoins des chefs de la Réforme. Il reçut sans doute des instructions de Luther pour la suppression de certains détails : le titre gravé en tête du sujet dans l'intérieur de l'encadrement : ROMA. CAPVT MVNDI ; la légende (*castel S. Agno*), indiquant le château Saint-Ange avec l'étendard qui porte les clefs de saint Pierre, disparut; de même celle du *Tibre* (*Tevere*); également fut supprimée l'appellation *Tore di nona,* de la tour située sur une élévation. Un vase de forme assez régulière, placé près du monstre, fut omis, ainsi que la date IANVARII, 1496, et le monogramme *W* de Wenceslas d'Olmütz.

Luther, dans sa collaboration avec Mélanchthon, donna un long développement à sa laborieuse interprétation de la gravure, mais il modifia sensiblement la pensée première. Quoique l'estampe de Wenceslas précédât la Réforme, la gravure de 1496 n'en était pas moins la symbolisation satirique de la Rome papale, Rome tête du monde. Luther jugea plus significatif d'affubler de ce symbole le pape lui-même, « l'âne-pape ». Par un procédé semblable à celui employé fréquemment dans les journaux illustrés, il donna comme nouvelle une gravure qui avait déjà servi, et si M. Duchesne, qui décrivit le premier la rare estampe du British Museum, avait eu connaissance du pamphlet non moins rare de 1523, il eût ajouté à sa trouvaille une rallonge intéressante.

Quoi qu'il en soit, la pièce suffit pour montrer la part qu'eut Luther dans la publicité de certaines pièces satiriques gravées. Toutefois le père de la Réforme devait en supporter le contre-coup, car la caricature est une arme à deux tranchants. J'indiquerai dans un chapitre suivant les blessures que reçut Luther à son tour.

CHAMPFLEURY.

(*La suite prochainement.*)

1. 2 vol. in-4°, Delloye, 1836.

EXPOSITION DE VIENNE[1]

FRANCE.



E succès de l'exposition française dépasse toutes les espérances que nous avions pu concevoir. Le chiffre des récompenses obtenues par nos artistes suffirait pour le constater; mais ce qu'il importe surtout de noter, c'est notre influence manifeste sur la production des autres pays. On peut en effet ne pas approuver complétement la tendance que l'art prend chez nous; toutefois, mais ce qu'on ne peut méconnaître, c'est que là où nous allons l'Europe nous suit. Tout en rendant à notre école une justice collective, nous éprouvons néanmoins un certain embarras pour entrer dans l'analyse des tableaux exposés. La plupart ayant figuré à nos Salons annuels ont déjà été appréciés dans la *Gazette des Beaux-Arts,* qui a même donné des gravures d'après un grand nombre d'entre eux. Nous sommes donc obligé, pour ne pas tomber dans des redites, de passer en courant devant une foule d'ouvrages célèbres, mais bien connus des lecteurs, et si nous les nommons, c'est seulement à titre de souvenir et pour constater leur présence dans la section française.

L'exposition renferme quelques tableaux dus à des artistes dont nous portons encore le deuil, et il nous semble que c'est justice de commencer par eux, bien qu'ils n'occupent pas une place distincte. Nous saluerons d'abord Ingres et Delacroix, qui ont passionné notre jeunesse et celle de tous les artistes dont nous nous occuperons bientôt.

Ingres est représenté par un dessin de l'*Apothéose d'Homère*, variante

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. VIII, p. 185 et 345.

de son célèbre tableau du Luxembourg. De Delacroix, nous avons une réduction du plafond de la galerie d'Apollon au Louvre, puis un *Christ mort*, un *Jésus sur le lac de Génézareth*, un *Saint Sébastien*, le *Christophe Colomb au couvent de Sainte-Marie de Rabida*, un *Lion* et un *Bouquet de fleurs*.

Henri Regnault trouve naturellement sa place ici, car dans sa trop courte vie il a assez fait pour prendre rang parmi les maîtres. Nous nous souvenons qu'un jour Troyon nous dit en revenant de Sèvres : « Je viens de voir des dessins d'un enfant de huit ans qui sont bien extraordinaires. C'est le fils de M. Regnault, le membre de l'Institut. Vous verrez que ce sera un peintre. » Nous répondîmes que son père sans doute aimerait mieux le diriger du côté des sciences que du côté des arts. « Eh bien, reprit Troyon, il réussira dans tout ce qu'il voudra faire, seulement je suis sûr qu'il voudra faire des tableaux. » La prédiction s'est accomplie. Henri Regnault avait fini ses classes à un âge où la plupart des jeunes gens sont encore sur les bancs du collége, et à l'âge où ils commencent à se demander quelle carrière ils doivent entreprendre il avait le prix de Rome. Faut-il nous plaindre maintenant si l'enseignement classique de la Ville éternelle a produit un élève quelque peu rebelle? Faut-il nous écrier avec Diderot parlant de Fragonard : « Mauvais symptômes, mon ami! Il a conversé avec les apôtres et il ne s'est pas converti; il a vu les miracles et il a persisté dans son endurcissement. » Eh bien, non! Puisque nous savons qu'à huit ans il était déjà peintre, ne nous étonnons pas qu'il ait obéi à son tempérament, au lieu de s'astreindre à la règle; mais gardons-nous de récriminer contre l'école de Rome, qui a fortifié bien des talents et qui n'a jamais étouffé l'originalité de personne : Regnault en est la preuve. L'*Arrivée du général Prim devant Madrid*, le tableau qui a fait la réputation du peintre, l'*Exécution sous les rois maures de Grenade*, son dernier ouvrage, et deux superbes aquarelles sur l'Alhambra, représentent dignement Regnault dans la section française.

Après avoir signalé un *Épisode de la retraite de Russie*, toile pleine de vie et de mouvement, due à notre peintre de batailles, Hippolyte Bellangé, nous arrivons à la glorieuse pléiade des paysagistes de 1830. Ce sera d'abord Paul Huet, un des plus vaillants apôtres de l'école romantique, dont nous voyons ici un souvenir de Bretagne et des intérieurs de forêt; puis Théodore Rousseau, qui figure avec neuf tableaux, parmi lesquels le *Bouquet de chênes au milieu d'une plaine* est peut-être la plus étonnante merveille. En revanche nous serions embarrassé s'il nous fallait choisir parmi les douze tableaux de Troyon que nous retrouvons ici. Nous

signalerons pourtant *Vaches sous bois*[1], le *Pâturage de Normandie*[2] et le *Troupeau fuyant l'orage*. A ces maîtres il en faut maintenant joindre un autre, disparu d'hier, et auquel en 1870 M. Maurice Richard a rendu une tardive justice en lui donnant une croix d'honneur depuis longtemps méritée. *L'Espace*, de Chintreuil, que nous avons retrouvé à Vienne, caractérise ce lutteur convaincu, qui, bien que fort estimé par les connaisseurs, n'arriva jamais au véritable succès : son talent, inhabile aux séductions de la touche, n'était pas de ceux qui passionnent la foule; mais la sincérité et l'audace de ses recherches lui assurent une place distinguée parmi les paysagistes de notre temps.

Après les artistes qui appartiennent au passé, il nous faut examiner les ouvrages de ceux qui sont dans l'arène et qui donnent à Vienne la mesure de nos efforts de ce jour, et de nos espérances pour les luttes prochaines.

Le tableau qui frappe tout d'abord, quand on arrive dans le grand salon, est le *Triomphe de Flore*, de M. Cabanel, vaste toile décorative à laquelle la *Gazette* a consacré un article spécial[3]. Nous avons entendu critiquer assez vivement l'aspect rosâtre de ce tableau qui trouvera peut-être son explication dans la décoration de la salle à laquelle il est destiné à servir de plafond; car il est difficile de juger une peinture qui relève d'un ensemble architectonique, quand on ne la voit pas dans son milieu. Au point de vue mythologique, cette tonalité rose serait assez convenable pour un triomphe de Flore; on peut regretter néanmoins que l'artiste ait donné à la déesse qui fut aimée de Zéphir des compagnons trapus et fortement musclés, qui seraient beaucoup mieux à leur place à la suite de Mars ou de Bellone. Les enfants aériens qui forment le cortége habituel de Flore auraient été plus conformes à la tradition, et leur jeunesse eût été plus en rapport avec le caractère printanier de cette divinité. Il y a d'ailleurs dans cette composition des groupes d'une belle silhouette, et nous croyons que cette peinture gagnera beaucoup quand elle sera vue dans le plan horizontal d'un plafond, au lieu d'être vue dans le plan vertical d'un tableau.

Près du *Triomphe de Flore* nous trouvons le *Dernier jour de Corinthe*, de M. Tony Robert-Fleury, qui fait ici fort bon effet, et la *Mort de César*, de M. Clément, dont l'aspect n'est pas séduisant, mais qui dénote une grande science et un sérieux effort. Le *Persée*, de M. Blanc, avec sa

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. V, p. 393.
2. *Id.*, t. XVIII, p. 405.
3. *Id.*, 2e période, t. VII, p. 424.

tournure de camée antique, l'*Enlèvement d'Amymone*, de M. Giacomotti, les grands ouvrages de M. Bin, le *Sylla* de M. Ulmann, les toiles religieuses de MM. Michel Dumas, Jobbé-Duval, etc., ne sauraient, malgré leur importance, représenter complétement l'état de la grande peinture en France, et pour comprendre quelle est la tendance de l'art monumental dans notre pays, il faut voir à l'exposition spéciale de la ville de Paris les collections de photographies d'après les peintures exécutées à l'intérieur de nos édifices religieux et civils.

La grande peinture n'ayant sa véritable raison d'être que dans la décoration des édifices, il n'est pas étonnant que, même pour des sujets empruntés à la mythologie ou à l'histoire ancienne, les artistes préfèrent souvent s'en tenir à des toiles de petite dimension. Telles sont la *Mort d'Orphée* et le *Jugement de Midas*, par M. Émile Lévy, les *Barbares en vue de Rome*, par M. Luminais, les *Porteurs de mauvaises nouvelles*, par M. Lecomte du Noüy, le *Columbarium de la maison des Césars*, par M. Hector Leroux, etc.

Parmi les peintres qui font des figures nues, nous devons signaler M. Bouvier, très-habile céramiste doublé d'un charmant peintre. Pour personnifier le printemps, il nous montre une jeune fille nue, perchée sur un arbre en fleur dont elle agite une branche au-dessus de sa tête. L'intention est originale et tout à fait charmante. Cependant, si l'artiste avait été plus nourri des chefs-d'œuvre de l'art antique, il aurait compris que les formes du *Printemps* ne sont pas celles d'une simple baigneuse, et qu'il fallait ici autre chose que la réalité. Une décoration de fantaisie ne doit pas donner l'idée d'une femme déshabillée, et le langage de la poésie convient mieux que celui de la prose à traduire une fiction allégorique. Avec une couleur moins séduisante, la *Vérité* de M. Lefebvre dénote un peintre plus expérimenté, et si le ton violacé des chairs n'est pas agréable, il y a dans le corps et notamment dans la poitrine des parties d'une forme superbe et d'un modelé irréprochable. On sent là de fortes études classiques, et pourtant nous trouvons encore la tête trop individuelle pour bien exprimer une idée générale et nous n'aimons pas que la *Vérité* nous apparaisse sous les traits d'une femme qu'on a pu rencontrer en omnibus. Prud'hon aurait compris autrement la suprême élégance d'une allégorie; mais Prud'hon était un Grec égaré parmi nous.

Le réalisme qui envahit tout, même l'école de Rome, se retrouve dans la *Chaste Suzanne* de M. Henner; ici du moins, il est dans son rôle, car c'est une vraie femme et non une idée personnifiée qui doit être aperçue dans son bain. Cette chaste Suzanne est d'ailleurs assez belle, et si nous ne pouvons féliciter les deux vieillards sur leur vilaine action, nous



LE PRINTEMPS, PAR M. BOUVIER.

sommes obligé du moins de reconnaître qu'ils n'avaient pas mauvais goût. La vérité simple était de rigueur aussi dans le singulier tableau que M. Léon Glaise intitule le *Premier duel*. Sur le flanc d'une montagne dénudée, deux hommes luttent avec une violence sauvage. L'un d'eux, chancelant au bord d'un rocher et près de tomber dans l'abîme, saisit à la gorge son adversaire et cherche à l'étrangler. La colère furieuse de ces deux malheureux qui, sans armes comme sans vêtements, livrés à eux-mêmes, n'ont encore que des instincts, est exprimée avec un entrain, une passion, une rage, qui donne à la scène quelque chose d'étrange et de saisissant. Pour accentuer davantage la vie animale et expliquer la cause du duel, l'artiste a placé près des deux combattants une femme, — j'allais dire une femelle, — qui, habituée sans doute à des scènes de ce genre, attend son sort avec la placidité d'une biche devant deux cerfs en train de s'éventrer.

M. Ribot est représenté à Vienne par le *Samaritain*, titre sous lequel il a fait une figure peinte avec une énergie peu commune. M. Ribot sait rendre les palpitations de la chair, et sa touche frémissante accroche la lumière avec une franchise dont le secret était perdu depuis Ribera. Cependant il y a dans cette peinture quelque chose d'un peu conventionnel, et les ombres gagneraient à être moins opaques.

Comme impression dramatique, *la Mort et le Bûcheron*, de M. Millet[1], est un des ouvrages les plus surprenants de la peinture moderne. C'est un sujet où l'imagination semble devoir jouer le premier rôle, et pourtant c'est la réalité saisissante du bûcheron qui lui donne toute sa valeur, tant l'émotion de ce malheureux est communicative. M. Millet sait s'identifier avec les paysans : il vit parmi eux et consacre son intelligence d'artiste à nous faire connaître leur vie intime. Ce *Semeur*, par exemple, qui fait si machinalement sa besogne, est superbe dans sa nature abrupte et presque inconsciente. Mais M. Millet n'est pas aussi réaliste qu'on le dit et qu'il le croit peut-être lui-même. Il supprime de parti pris certains plis qui le gênent dans les vêtements, il élague systématiquement les détails pour mieux accuser la silhouette générale, et, en face de son modèle, il ne perd jamais de vue l'idée qu'il veut exprimer. Cela peut n'être pas conforme à sa théorie, ou plutôt à celle qu'on veut préconiser en son nom, mais c'est là ce qui constitue sa force et son originalité.

La vie champêtre a aujourd'hui de nombreux interprètes, et parmi eux il faut citer en première ligne M. Jules Breton. La *Bénédiction des*

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. II, p. 362.

blés, le *Rappel des glaneuses* et la *Fontaine* le représentent à Vienne ; on ne pouvait faire un meilleur choix dans son œuvre. M. Bouguereau, qui a déserté la mythologie pour les paysans, apporte dans ses scènes rustiques sa conscience et son savoir habituels. Le *Vœu à sainte Anne,*



LE SEMEUR, PAR M. MILLET.

la *Fileuse,* l'*Orange,* sont des tableaux dont l'agencement est charmant, mais où malheureusement l'exécution est, comme toujours, un peu lisse et dépourvue d'accent.

Nous devons aussi des félicitations à M. Feyen-Perrin pour ses *Vanneuses de Cancale,* à M. Eugène Leroux pour son *Ensevelissement en Bretagne,* à M. Billet, pour l'*Heure de la marée sur les côtes de Normandie.*

C'est en Alsace que M. Marchal a trouvé ses meilleures inspirations.

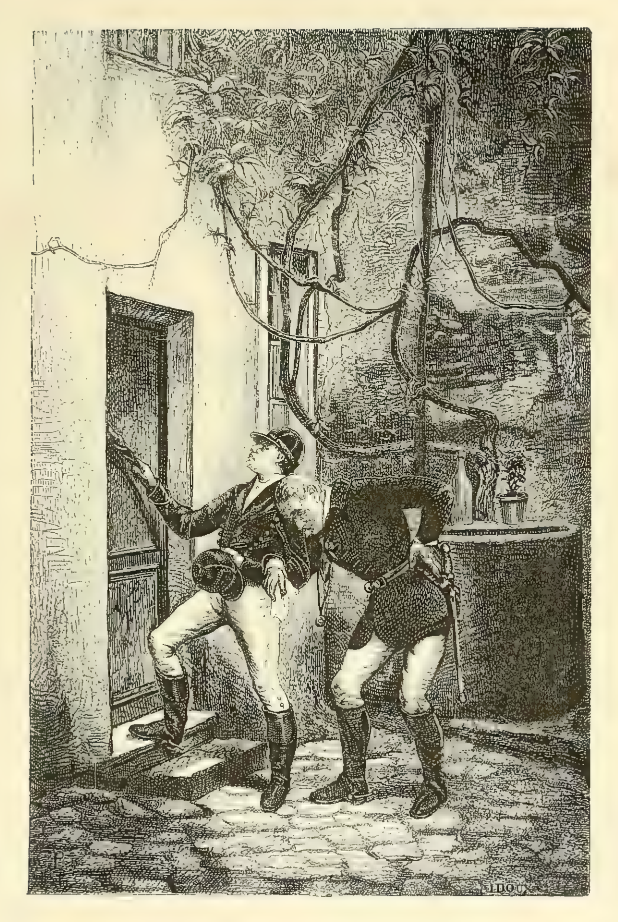
Le *Choral de Luther* et la *Foire aux servantes* le représentent mieux à Vienne que n'auraient pu le faire les tableaux qui ont figuré à nos dernières expositions. M. Jundt, bien que son exécution ne soit pas toujours des plus serrées, plaît par sa franche gaieté et son esprit inventif qui n'est jamais à court. Les *Iles du Rhin*, le *Retour de la fête*, la *Nourrice sous bois*, sont de piquantes improvisations où la malice déborde, et les gaucheries campagnardes prennent sous sa touche vivante et animée une bonhomie toujours amusante.

La précision du dessin n'enlève pourtant aucun charme au talent aimable de M. Brion, qui depuis longtemps s'est placé au premier rang parmi les peintres de genre. Le *Radeau sur le Rhin*, les *Cadeaux de noces* et les *Pèlerins de Sainte-Odile* retrouvent à Vienne le succès qu'ils ont eu à Paris.

Nos désastres ont inspiré à M. Protais une toile émue qu'il intitule *1870*, et que tout le monde a encore présente à la mémoire.

Parmi les scènes militaires, la grande toile tant attendue de M. Meissonier attire vivement l'attention publique. A ce sujet, voici ce que dit un journal allemand, *le Tagesblatt* de Vienne : « La section française des beaux-arts possède aujourd'hui au Prater, comme elle possédait au Champ de Mars en 1867, un atout qu'aucune carte du jeu des concurrents ne saurait lui couper : ce sont les Meissonier. Les critiques, les esthétiques allemands patriotiques et rêveurs auront beau critiquer les œuvres de l'art français et rassembler contre elles des témoignages réunis par pièces et morceaux, ce petit maître est trop grand pour eux; l'attaque n'a pas prise sur lui. Il a atteint la perfection dans son genre. Tout se tient dans ses œuvres; elles sont solides, tout d'un jet. Elles n'ont pas besoin d'étais pour rester debout. De temps à autre on ressuscite ce vieux conte de la légèreté française, devenue proverbiale en Allemagne. Reléguée pendant quelque temps dans la chambre des enfants, cette manière de juger le caractère français a acquis une nouvelle valeur et une réelle créance dans l'opinion publique en Allemagne, lorsque la guerre eut démontré la légèreté des Français en ce qui concerne les choses militaires, cause de leurs désastres. Mais aussi longtemps que les Français auront leurs bronzes, leur industrie artistique, leur peinture et bien d'autres choses encore, ils pourront rire de l'opinion, comme faisait Clara Ziegler des spectateurs de Vienne, mais de meilleur cœur et avec plus de raison. Tout nous engage, au contraire, nous, Allemands, à envier et à imiter la profondeur de leurs études et la solidité de leur travail.

« On ne saurait citer un exemple plus concluant, plus éclatant de ces qualités caractéristiques de leur travail, que cette constellation de sept



DÉSARÇONNÉ, PAR M. BERNE-BELLECOUR.

étoiles, constituée à l'exposition des beaux-arts par les tableaux de M. Meissonier.

« Il a commencé il y a dix ans à rendre des scènes de la vie moderne. Il a peint à cette époque le tableau si connu de *l'Empereur et son état-major à Solferino*. En même temps à peu près, il donnait au public ce tableau si émouvant, si dramatique dans sa simplicité, *1814*. On y voit l'empereur Napoléon Ier marchant en retraite sur un chemin neigeux par un soir d'hiver, Napoléon abattu comme homme et comme guerrier. Il a voulu représenter un ordre d'idées opposé dans son tableau des cuirassiers défilant devant l'empereur au commencement de la bataille de Friedland et saluant César d'un formidable cri de : « Vive l'Empereur ! » Ce qu'il y a de plus étonnant que le choix fait par lui d'un épisode si tourmenté, c'est la dimension qu'il a adoptée, cinq à six pieds de longueur. Ce tableau a passé pour un mythe dans le public parisien ; c'est, pour le présent, l'enfant mis au monde dans la douleur. Il est placé au milieu de six tableaux de moindre dimension. Il n'est pas encore achevé. Le public peut s'en apercevoir aux traits blancs qui le sillonnent de côté et d'autre, et aux lames de sabre non peintes. »

L'article du journal viennois est un fidèle reflet des opinions qui ont cours en Autriche sur le talent de M. Meissonier, dont les tableaux attirent constamment la foule, au point qu'il est souvent difficile d'en approcher. Ils sont, au reste, d'une grande variété comme invention. C'est un sentiment un peu goguenard qui a inspiré le *Peintre d'enseigne*, curieuse toile où un Raphaël de bas étage explique à son amateur que son Bacchus à cheval sur un tonneau ne peut manquer de lui attirer une forte clientèle.

Les autres tableaux, où on retrouve toutes les charmantes qualités du maître, sont le *Tourne-Bride*, le *Petit poste de grand' garde*, la *Partie de boules*, la *Route de la Salice à Antibes* et la *Fin d'une partie de cartes*.

M. Meissonier a formé plusieurs élèves distingués, parmi lesquels il faut citer son fils ; mais c'est un lourd héritage que celui d'un nom illustre dans les arts. Si le *Chapelain faisant la lecture au baron* était signé d'un nom inconnu, la critique s'empresserait de le signaler à l'attention publique. M. Charles Meissonier est condamné à conquérir sa réputation personnelle beaucoup plus laborieusement qu'un autre. Le tableau qui lui a valu une médaille en 1866 nous plaisait médiocrement : la récompense qu'il vient d'obtenir à Vienne aura l'approbation de ceux qui ont visité l'exposition.

Les très-petits tableaux sont, comme on devait s'y attendre, en assez grand nombre. La *Romance à la mode*, de M. Worms, la *Cour de diligence*, le *Matin de la noce* et la *Tentation*, de M. Vibert, sont trop connus



RÉFECTOIRE DE MOINES GRECS, D'APRÈS LE DESSIN DE M. BIDA.

de nos lecteurs pour que nous nous y arrêtions. Il en sera de même pour le fameux *Coup de canon* de M. Berne-Bellecour, qui envoie en outre son *Chasseur russe*, très-bien campé, et le spirituel tableau qu'il intitule *Désarçonné*.

Quittons le royaume des infiniment petits pour aller en Italie, où nous



ODALISQUE, PAR M. HENRI LÉVY.

appellent MM. Hébert et Bonnat. Depuis Léopold Robert, les artistes avaient singulièrement abusé des types italiens, et l'on commençait à se lasser des tableaux qui, au lieu de traduire une impression personnelle, semblaient tous copiés d'après un poncif commun. Le talent un peu maladif de M. Hébert a donné de l'Italie une interprétation nouvelle, et le public s'est épris de ces scènes mélancoliques où une population abattue par la pauvreté et la fièvre laisse voir à travers ses haillons

une dignité pleine de style et d'élévation. A Vienne, nous le retrouvons avec quelques-uns de ses ouvrages les plus célèbres, les *Italiennes à la fontaine* et les *Cervarolles,* du musée du Luxembourg.



ORPHÉE, PAR M. COROT.

Si nous en croyons M. Bonnat, l'Italie n'est pas si malsaine. Il y trouve de belles jeunes filles qui n'ont assurément pas la fraîcheur des races du Nord, mais dont le teint brun n'a rien de maladif. Assises nonchalamment

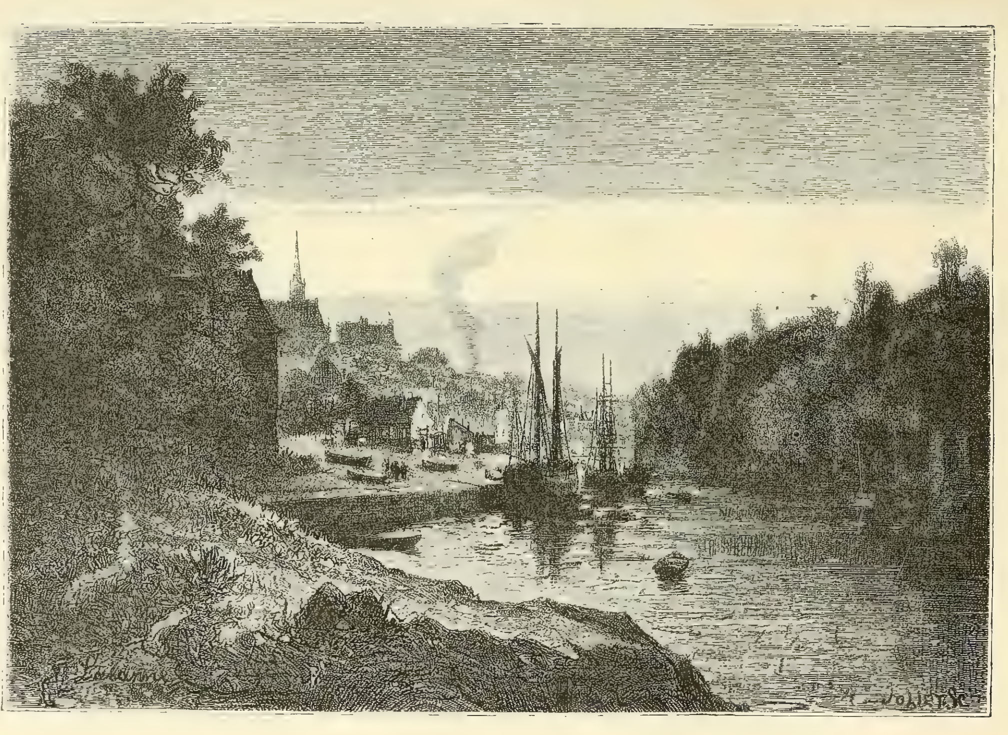
sur les marches des palais, elles se réchauffent aux ardeurs d'un soleil méridional. Sous leurs vêtements aux riches couleurs et leurs tabliers bariolés, elles sourient à de joyeux enfants en montrant de belles rangées de dents blanches. Personne mieux que lui ne s'entend à détacher des groupes de figures d'un ton basané sur une muraille claire où la pâte est accrochée et raclée comme de la maçonnerie. Contrairement à M. Hébert, dont la peinture un peu vitreuse convient d'ailleurs très-bien à la mélancolie de ses impressions, la touche de M. Bonnat est toujours précise et accuse nettement les plans sans y rien laisser de vague ou d'indécis. Bien que l'Orient l'attire quelquefois, c'est à l'Italie qu'il doit ses meilleures inspirations, et à Vienne, malgré les qualités que nous trouvons dans la *Rue de Jérusalem*, nous sommes plutôt attirés vers *Non Piangere* et *Italia*, deux toiles excellentes et fort remarquées.

L'exposition de M. Gérome est très-brillante. Si l'on excepte les *Gladiateurs*, qui sont une variante et non une répétition du tableau qui a eu tant de succès à Paris, toutes les toiles qu'il a envoyées à Vienne sont des souvenirs de son voyage en Égypte. D'autres artistes avant lui avaient exploité l'Orient, mais aucun ne l'avait interprété de la même manière. Decamps y avait vu le soleil; Marilhat, le Nil; M. Gérome y voit les habitants. Il en accuse les types avec une vérité qui ferait le bonheur des ethnographes, il en observe les mœurs comme un romancier, il en reproduit les habitudes, la tournure, le costume, avec une fidélité dont les récits de voyage les plus détaillés n'approcheront jamais; et quand la civilisation de l'Occident aura imposé à ces contrées nos habits noirs, nos rues alignées, nos habitudes de propreté et notre besoin de confortable, l'Orient tout entier vivra dans ces tableaux, qui demeureront comme des documents exacts et curieux.

Il y a un vrai charme pittoresque dans la *Rue du Caire*, dans la *Pormenade du harem* ou dans cette jeune esclave qu'on amène au marché pour trouver un acquéreur; mais le tableau qui nous paraît le plus caractéristique est la *Mosquée El-Assaneyn*, où furent exposées les têtes des beys immolés par Salek-Kachef. Ce monceau de têtes entassées à la porte de la mosquée et gardées par un soldat impassible, produit un effet saisissant, et le dessin, qui accuse nettement chaque type, est d'un savoir et d'une fermeté surprenante.

M. Bida, un des rares élèves qu'ait produits Delacroix, est aussi un amoureux de l'Orient, dont il traduit les mœurs avec un rare bonheur. Nous aimons surtout son *Réfectoire de moines grecs*, superbe dessin qui nous initie à la vie intime des couvents.

Parmi les peintres qui se font les interprètes de l'Orient, nous citerons



VUE D'AURAY, PAR M. LALANNE.

encore M. Belly avec ses *Pèlerins allant à la Mecque*, M. Dehodencq avec sa *Fête juive à Tanger*, M. Gustave Boulanger avec sa *Déroute kabyle*, et M. Jules Laurens avec ses paysages de Perse. L'*Odalisque*, de M. Henri Lévy, appartient aussi à l'Orient par le sujet; cependant nous croyons y voir plutôt une aimable fantaisie qu'une reproduction rigoureuse d'un type bien prononcé. C'est une jolie peinture, que l'on remarquerait davantage si l'artiste ne nous avait habitués depuis quelque temps à des ouvrages d'un ordre plus élevé et d'un caractère plus magistral.

Les portraits tiennent en général peu de place dans une exposition universelle et nous n'en avons qu'un petit nombre à signaler dans la section française. Cependant nous retrouvons à Vienne quelques-uns de ceux qui ont été le plus applaudis chez nous : le *Maréchal Canrobert* de Mlle Nélie Jacquemart, la *Dame au gant* et le portrait de Mme F..., de M. Carolus Duran[1], les têtes d'une facture si étrange et si consciencieuse de notre collaborateur, M. Gaillard, de beaux portraits de M. Cabanel, etc.

Les paysagistes sont au grand complet : MM. Cabat, Achille Benouville, Bellel, Curzon, Harpignies, ont envoyé des tableaux importants; M. Français est représenté par le *Daphnis et Chloé* et les fouilles à Pompeï; M. Corot par un *Souvenir de Ville-d'Avray*, une danse antique, et sa charmante toile d'*Orphée*; M. Diaz par des intérieurs de forêt; M. Jules Dupré par une marine; M. Daubigny par le *Lever de lune* et la *Plage de Villerville*, etc. Toutes ces toiles ont déjà été décrites dans la *Gazette*, et nous ne pourrions nous y arrêter sans tomber dans des redites. Cependant nous ne pouvons quitter le paysage sans rappeler que MM. Émile Breton, Busson, Hanoteau, Lansyer, Mouillon, Jules Héreau, Bernier, Larochenoire, sont tous représentés par des ouvrages remarquables, et que notre collaborateur, Maxime Lalanne, a envoyé de superbes fusains qui font une grande sensation à Vienne.

Avant de passer à la sculpture, notons les superbes *Poissons de mer* de M. Vollon, les fleurs de M. Escallier, les natures mortes de M. Philippe Rousseau, les vases de M. Blaise Desgoffe, etc. Voilà une bien longue et bien fastidieuse énumération, mais elle était indispensable pour montrer comment et par qui est représentée la peinture française à Vienne.

On a fait à la statuaire française les honneurs du palais des Beaux-Arts. Nos statues n'occupent pas seulement les salles affectées à notre pays, on en a placé à la grande porte d'entrée et jusque dans le jardin, où elles servent en quelque sorte de frontispice à l'Exposition. Nous nous

1 Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IV, p. 71.

conformerons à l'ordre adopté par les organisateurs du grand concours international.

La sculpture ne captive pas la foule comme la peinture; mais si le cercle des amateurs qui l'apprécient est plus restreint, il est aussi plus choisi. Chacun peut voir avec plaisir un tableau anecdotique spirituellement rendu ou d'une couleur agréable; mais il faut être versé dans les arts pour comprendre la grandeur du style ou les délicatesses de la forme. La grave statuaire ne saurait convenir à ceux qui demandent avant tout des sensations imprévues : son rôle est de poursuivre la perfection et non de chercher la nouveauté. Les courants de la mode qui font surgir chaque année des talents aimables et sémillants dans la peinture n'ont jamais réussi à fixer la réputation d'un sculpteur. Aussi les traditions sont-elles beaucoup plus vivaces parmi les sculpteurs que parmi les peintres, et ceux qui s'engagent dans une voie nouvelle le font en connaissance de cause et non par impuissance de faire autrement.

C'est avec un esprit tout imprégné de l'antiquité, avec un œil exercé à en étudier les chefs-d'œuvre, que M. Perraud a exécuté son *Enfance de Bacchus*. Silène, le père nourricier de Bacchus, est représenté dans de rares statues antiques, mais dans un très-grand nombre de bas-reliefs, sous la forme d'un homme obèse et ventru, dont des enfants joyeux et moqueurs soutiennent à grand'peine les pas chancelants. Dans l'admirable groupe du Louvre connu sous le nom de *Faune à l'enfant*, Silène est au contraire un vieillard svelte et nerveux, et sa gaieté pleine de bonhomie n'a rien qui blesse la dignité. C'est sous cet aspect que M. Perraud a compris la belle figure qu'il nous montre souriant aux espiègleries de Bacchus enfant [1]. A Vienne, c'est un des ouvrages qui soutiennent le mieux l'honneur de l'école française, et pour la perfection du morceau il n'a pas son équivalent dans les sections étrangères.

Nous avons revu avec bien du plaisir l'*Arion sur le dauphin* [2], statue qui a valu à M. Hiolle une grande médaille d'honneur au Salon de 1870. Le poëte traverse les mers, emporté sur le poisson qu'il charme par les accents de sa lyre. L'attitude est souple et gracieuse, et le corps est modelé d'une façon ravissante. C'est de la très-bonne sculpture, où la science de l'ossature se dissimule sous l'élégance des formes, et où la souplesse du mouvement est rehaussée par la pureté de la ligne.

L'*Enlèvement de Ganymède*, de M. Moulin, nous montre le jeune garçon debout à côté de l'aigle près de l'emporter dans les airs, pour en

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, page 49.
2. *Id.*, 2e période, t. IV, p. 65.

faire l'échanson de l'Olympe. En lui-même, le sujet ne prêtait pas à une exécution bien passionnée, mais la simplicité de la pose, unie aux formes gracieuses de l'adolescence, imprime à cette statue un grand charme.

Un artiste mort trop jeune pour avoir beaucoup produit, Clément Moreau, figure ici avec son *Aristophane*, dont la physionomie fine et railleuse répond si bien à l'idée que nous pouvons nous faire du grand



ARISTOPHANE, PAR CLÉMENT MOREAU.[1]

poëte tragique. Nous retrouvons également l'excellente statue de *Virgile*, par M. Gabriel Thomas[1], qu'on a enlevée de la cour du Louvre en même temps que le *Mercure* de M. Millet, pour les envoyer à Vienne. M. Millet a en outre une terre cuite de sa fameuse statue d'*Ariane* qui fut son plus grand succès. Cette Ariane éplorée est vraiment charmante dans sa ligne ondoyante et pure, et ses belles formes rendent l'abandon

1. *Gazette des Beaux-Arts,* t. XI, p. 165.

de Thésée tout à fait inexplicable. Aussi M. Clésinger, qui n'aime pas les larmes, préfère représenter Ariane au moment où, déjà consolée par Bacchus, elle livre ses formes voluptueuses à la panthère qui lui



ARIANE, PAR M. MILLET.

sert de monture : sujet charmant, maintes fois représenté dans les camées antiques, mais rajeuni par le sculpteur qui lui donne une physionomie toute moderne. *Europe sur son taureau* fait tout naturellement

pendant à l'Ariane. M. Clésinger n'est jamais plus heureux que dans ces groupes où il fait contraster les contours arrondis et les chairs frémissantes de ses femmes nues avec la tournure énergique des animaux qui les portent. A ces deux jolis groupes M. Clésinger a joint une *Phryné devant l'Aréopage*, une *Danseuse aux castagnettes* et une *Statue équestre de l'empereur d'Autriche*.

La statuaire antique était rarement expressive, dans le sens que nous attachons à ce mot, et quand on a cité le Laocoon et le groupe des Niobides, on s'arrête sans pouvoir trouver ailleurs une trace émue des sentiments humains. Il semble qu'en nous léguant ces deux chefs-d'œuvre que rien dans l'art moderne n'a encore égalés, l'antiquité ait voulu montrer qu'elle savait tout faire, et que si elle proscrivait habituellement l'expression de la statuaire, pour lui demander exclusivement la cadence et le rhythme harmonieux des formes, c'était par système et nullement par impuissance. Au contraire la sculpture chrétienne, qui est née et qui s'est développée à l'ombre de nos cathédrales, était par essence portée à l'expression plutôt qu'à la recherche de la beauté plastique, et dans l'école française en particulier la statuaire n'a cessé, depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours, de tendre à exprimer des sentiments et des passions. M. Cavelier a voulu appliquer ses fortes études classiques à traduire la foi candide et naïve d'un *Néophyte* chrétien. C'est une fort bonne statue qui a déjà figuré à l'Exposition de 1867 ; mais nous regrettons que M. Cavelier n'ait pu y joindre cette belle figure de *Pénélope*, que l'on n'a pas oubliée et qui était assurément bien digne de représenter à Vienne la sculpture française.

Nous pouvons en dire autant de M. Falguière, dont le *Martyr chrétien* est assurément un des meilleurs ouvrages, mais qui sait exprimer autre chose que la foi et la douleur, et qui ne sera que fort incomplétement apprécié à Vienne, où l'on ne voit qu'une des faces de son talent.

L'extase de notre héroïne nationale, Jeanne d'Arc, n'est pas loin de ressembler à celle d'une sainte, et c'est ainsi que l'a comprise M. Chapu dans la belle statue où il la montre assise sur le gazon et rêvant à sa mystérieuse mission[1]. En adoptant le même sujet, M. Clère a cherché dans Jeanne d'Arc un côté moins méditatif, et la jeune visionnaire, écoutant les voix qui lui disent d'aller en avant, semble en proie à une sorte de délire en parfait accord avec la légende.

Dans la sculpture à expression, le *Spartacus* de M. Barrias est assurément un ouvrage hors ligne. Spartacus à peine adolescent vient d'être

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VI, p. 57.



JEANNE D'ARC ECOUTANT DES VOIX, PAR M. CLÈRE.

témoin du supplice d'un esclave, et, serrant convulsivement un poignard, il jure de le venger. L'affaissement du vieillard supplicié, dont la tête repose sur l'épaule de Spartacus, contraste on ne peut mieux avec l'énergie du jeune homme, qui, debout et fier de sa conscience, comprend la grandeur du rôle qu'il veut jouer, sans en mesurer le péril. L'exécution



SPARTACUS, PAR M. BARRIAS.

du groupe est d'une surprenante fermeté, et l'intention, d'un beau sentiment tragique, n'éveille le souvenir d'aucun ouvrage antérieur. On peut en dire autant de la *Pythie* de M. Bourgeois, qui, dans le délire des vapeurs prophétiques, s'exalte sous l'inspiration du dieu qui parle en elle. A son geste à la fois grandiose et convulsif, un ancien aurait reconnu la prêtresse d'Apollon, mais un statuaire grec aurait été surpris de voir le marbre traduire cette attitude violente et chercher ces lignes tourmentées dont aucune statue antique ne nous a donné l'exemple.

La statue d'*Agrippine*, de M. Maillet, est conçue dans un sentiment vraiment romain ; pourtant on voudrait dans l'exécution quelque chose de plus robuste. Le talent élégant et fin de cet artiste nous paraît plus à sa



JEUNE SYRACUSAINE, PAR M. MAILLET.

place dans la *Jeune Syracusaine*, excellente figure qui ne présente rien de dramatique, mais qui est charmante de jeunesse et d'ingénuité. C'est aussi un sentiment exquis d'atticisme et d'élégance antique qui fait toute

la valeur de *la Dévideuse*, de M. Salmson, si remarquée à un de nos derniers Salons.

La Renaissance italienne avait été longtemps méconnue ou dédaignée par nos sculpteurs. Depuis quelques années, un groupe de jeunes artistes, à la tête desquels il faut placer M. Paul Dubois, s'est épris de Donatello et des maîtres de cette époque. Sans faire d'imitations direc-



LA DÉVIDEUSE, PAR M. SALMSON.

tes et systématiques, ils ont cherché dans la nature et sur le modèle vivant des formes en rapport avec les maîtres qu'ils étudiaient.

Doué d'un goût distingué qui le préserve des vulgarités du réalisme, M. Dubois est enclin pourtant à chercher la vérité individuelle plutôt que la grandeur typique. Il est moins préoccupé de l'ampleur monumentale que de l'esprit et de la finesse des formes. L'industrie fait de charmantes réductions de ses statues, qui sur une place publique sembleraient une décoration un peu maigre. La *Gazette* a gravé déjà les trois statues qui

le représentent à Vienne, le *Narcisse*[1], le *Chanteur florentin*[2] et le *Saint Jean-Baptiste*[3].

Le *Gaulois* de M. Baujault et le *David* de M. Mercié accusent des tendances à peu près analogues, et l'on chercherait en vain dans ces deux figures d'adolescents la pondération et la tranquillité de lignes, les formes saines et robustes des ouvrages de l'antiquité. Mais pour être plus modernes de formes ces deux statues n'en sont pas moins charmantes, et s'il y a dans la figure de M. Baujault plus d'élégance et de délicatesse, le *David* de M. Mercié a une singulière fermeté, et il accomplit son acte avec une décision et une volonté qui sont parfaitement dans le rôle du personnage. Ce David n'a d'ailleurs rien de biblique dans la physionomie ; sa tête fait penser à un portrait, ses pieds semblent avoir porté des souliers et il a tout l'air d'un homme d'à-présent qui viendrait de tuer Goliath : statue vivante et originale au demeurant, accusant un vif sentiment de la vérité, et sans la lourdeur et les gaucheries du réalisme de certains peintres.

L'*Ève après le péché*, de M. Delaplanche, a de fort beaux morceaux, bien que la pose en soit un peu maniérée. La mère du genre humain apparaît sous les traits d'une femme aux flancs robustes et aux formes puissantes, et la silhouette est d'une allure ample qui rappelle certaines figures de Michel-Ange, dont l'artiste paraît s'être vivement préoccupé.

Dans l'art antique, les grandes divisions géométriques du corps humain s'affirmaient nettement et la statuaire procédait par simplifications. Les hommes qui au commencement de ce siècle prêchèrent le retour aux doctrines de l'antiquité, Chaudet, Cartelier ou Bosio, voulurent, avec l'exagération propre à tous les révolutionnaires en art, non-seulement subordonner les détails de la chair et de la peau, mais ils les supprimèrent tout à fait, croyant agir au nom du style et de la souveraine beauté. Aussi leurs ouvrages, qui furent acclamés de leur vivant parce qu'ils étaient à l'unisson de l'opinion publique, semblent aujourd'hui singulièrement froids, et nous nous jetons, inconsidérément peut-être, dans une voie diamétralement opposée.

M. Carpeaux est un grand sculpteur, c'est incontestable, et si l'art statuaire consistait seulement à animer le marbre ou la pierre, à exprimer les palpitations de la vie et les frémissements de l'épiderme, je crois qu'il serait aujourd'hui sans rival. Il plaît par son accent vraiment

1. *Gazette des Beaux-Arts,* t. XV, p. 53.
2. *Id.,* t. XIX, p. 35.
3. *Id.,* t. XVII, p. 35.

moderne à notre jeune génération, qui lui pardonne volontiers son manque de noblesse dans les formes et son impuissance à ajuster une draperie. Le *Pêcheur napolitain*, que nous retrouvons en bronze à Vienne, est une statue qui a été vue déjà à plusieurs expositions ; pour nous, en exceptant bien entendu ses grands ouvrages décoratifs, c'est le meilleur ouvrage de M. Carpeaux. L'artiste a envoyé en outre plusieurs charmantes terres cuites, la *Jeune fille à la coquille*, le *Printemps*, etc. La terre cuite est un genre dans lequel M. Carpeaux excelle et qui fait parfaitement valoir ses brillantes qualités de chaleur et d'improvisation.

L'*Hébé endormie*, de M. Carrier-Belleuse, est une excellente figure; mais nous aurions voulu que le fécond artiste l'eût accompagnée par quelques-uns de ces bustes auxquels il sait donner un caractère si vivant et si éminemment français. Nous en dirons autant pour la *Douleur* de M. Bartholdi, qui est insuffisante pour faire connaître l'artiste dans le style décoratif et ornemental qui lui est propre [1].

La *Somnolence*, de M. Leroux, quoique conçue dans un mouvement un peu maniéré, est charmante de formes. Cette belle dormeuse, à demi étendue sur le siége où elle se renverse, est pourtant éveillée; seulement elle semble poursuivre un rêve qui, à coup sûr, n'est pas un cauchemar, car elle s'y abandonne avec une grâce parfaite. Sa beauté, d'ailleurs assez moderne, et ses formes toutes parisiennes ne font nullement songer à la Grèce.

La *Frileuse* de Travaux, un artiste qui mourut au moment où le succès commençait à récompenser ses efforts, est une jolie statue que l'on pourrait classer dans la sculpture de genre. Ce terme, néanmoins, qualifie mieux les statuettes dont le mérite repose principalement sur l'ingéniosité de l'invention, comme le *Sabot de Noël*, la *Petite fille à la colombe*, ou *l'Enfant à l'escargot* de M. Itasse. Si l'on excepte M. Barye, dont les ouvrages, si petits qu'ils soient, sont toujours conçus dans un style monumental, et qui malheureusement s'est abstenu, presque tous les sculpteurs d'animaux peuvent être rangés dans cette catégorie. Nous trouvons ici M. Isidore Bonheur avec son *Taureau combattant un ours*, M. Cain avec son *Lion de Nubie* et son *Tigre terrassant un crocodile*, et M. Mène, qui n'a jamais eu de goût pour les animaux féroces et se contente de nous montrer une *Chasse au vol* et un *Valet de chasse et sa harde*.

M. Fremiet tient dans ce groupe d'artistes une place à part. Sous prétexte de faire des animaux, il ne se contente pas de nous montrer de fines statuettes de chiens, de moutons, de chèvres, et toute une famille de

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIII, p. 426.



ÈVE APRÈS LE PÉCHÉ, PAR M. DE LAPLANCHE.

chats fort amusante, il compulse les documents et se fait volontiers archéologue. Son *Cavalier gaulois* et son *Cavalier romain* sont d'une grande exactitude comme types. Ajoutons que, sans oser escalader l'Olympe, M. Fremiet s'éprend parfois de la mythologie et fait, par exemple, *un Centaure combattant un ours*, où un sculpteur d'Athènes ne reconnaîtrait peut-être pas ses principes, mais où un berger thessalien retrouverait ses légendes traduites avec une verve spirituelle.

Malheureusement, le sentiment pittoresque convenable pour une statuette ne suffit plus quand on veut aborder l'art monumental, et dans la grande statue équestre de *Louis d'Orléans*, destinée à la décoration d'un château, le détail archéologique s'affirme un peu trop et vient distraire de l'ensemble. Nous savons que les accidents du costume, nécessaires quand il s'agit d'une figure historique, sont souvent une gêne pour le statuaire. Mais le grand art consiste précisément à faire prédominer le caractère général sur les accessoires, et Verocchio en a donné un magnifique exemple dans sa célèbre statue du condottiere Colleone.

La sculpture polychrome a un adepte fervent chez M. Cordier, dont les statues ethnographiques présentent toujours un vif intérêt. Son *Nègre* et sa *Négresse*, sa *Femme fellah* en bronze et onyx, son *Almée* en bronze argentée, sont des ouvrages bien conçus comme style décoratif en même temps que fort curieux comme recherche du type. M. Rochet, s'appuyant sur les traditions de l'antiquité, cherche aussi des combinaisons de couleurs multiples. Sa *Cassandre invoquant la protection de Minerve* présente une association heureuse de l'or, de l'argent et du bronze.

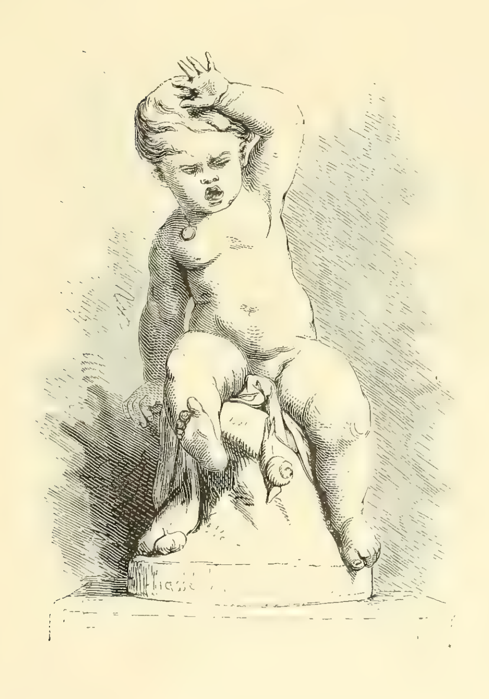
La polychromie des statues, qui ne s'emploie guère aujourd'hui que dans les applications de l'art à l'industrie, était très-usitée en Grèce, et les anciens, qui croyaient que la couleur était un des éléments essentiels de l'art décoratif, n'avaient garde de se priver d'une aussi précieuse ressource pour leurs monuments. Nous ne pouvons donc qu'applaudir aux tentatives qui se font dans ce genre, et nous ajouterons que la France est le seul pays où elles se produisent d'une manière sérieuse. Mais tant que l'architecture n'aura pas fait un effort dans le même sens, la sculpture polychromique ne pourra être qu'un fait accidentel.

Pour la statuaire monumentale, comme pour la sculpture intime et pittoresque, la France occupe le premier rang à l'exposition de Vienne. Il en est de même pour la peinture, et nous pouvons ajouter que dans tous les travaux de l'Industrie, où l'art et le goût tiennent une place, la supériorité de notre pays se montre d'une manière incontestable. C'est à nos artistes à redoubler d'efforts pour la maintenir; après nos effroyables malheurs, leur succès a été pour nous une consolation en même

temps qu'une espérance. Dans ces combats pacifiques de l'art et de l'industrie, ce n'est plus la discipline qui assure le succès, c'est l'initiative individuelle ; ce n'est plus la force matérielle des peuples qui est en jeu, c'est leur force productrice, et les promesses que donne la victoire ne reposent plus sur les chances éphémères d'un traité : elles ont pour gage la source vivifiante de toute richesse, l'intelligence dans le travail.

RENÉ MÉNARD.

(*La suite prochainement.*)



LES BRONZES JAPONAIS

AU PALAIS DE L'INDUSTRIE[1]

I.



Le Japon s'est isolé pendant des siècles. Méprisant, dans sa fière indépendance, les avantages qu'une nation peut retirer des relations extérieures et de tout commerce avec ses voisins, il a voulu se suffire et rester lui-même. C'est donc tout récemment, et depuis que les événements ont changé sa politique et ouvert ses principaux ports, que l'Empire du soleil levant est devenu l'objet des préoccupations générales.

Seulement, loin d'étudier ce qu'avaient écrit les Portugais et les missionnaires chrétiens accueillis un moment à Nippon, de rechercher les documents publiés par Kœmpfer, Titsingh, Siebold et Hoffmann, on a jeté dans le public les appréciations les plus fantaisistes, mis l'engouement à la place de la vérité, créé un Japon presque aussi idéal que fut la Chine pour les curieux du XVIIIe siècle. Les albums modernes, importés à profusion, ont été la cause principale de ces aberrations; on s'y est attaché, on les a loués tous, au lieu de distinguer entre les chefs-d'œuvre et la pacotille, puis on a conclu de leur abondance même que l'art japonais avait une origine peu ancienne.

Nous n'insisterons pas sur l'inanité de ces assertions; nous avons

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VIII, p. 281.

montré ailleurs, d'après des témoignages irrécusables, à quelle antiquité remontaient les premiers essais de la fabrication céramique à Nippon; la collection de M. Cernuschi va prouver à son tour que l'art des métaux, sans égaler sans doute l'ancienneté de celui des Chinois, date du moins d'une époque fort respectable.

Avouons-le d'abord : les documents écrits nous manquent ici, non pas que les Japonais aient négligé de formuler les annales de leurs industries, mais parce que leurs livres, et notamment le *Shin ko hoschi*,



KIRIN JAPONAIS.

ou Dix genres d'antiquités réunies, n'étaient pas parvenus en Europe; cela tient au soin particulier qu'ils avaient mis à ne point livrer aux étrangers les secrets de leur religion, de leur histoire et de leurs mœurs.

Aussi, en pénétrant dans les salles du palais de l'Industrie une secrète émotion vous saisit; il y a quelque chose de particulièrement mystérieux dans ces pièces japonaises qui, par leur volume et leur hardiesse, dominent toutes les autres; à travers cette avenue de personnages mystiques, d'animaux extraordinaires, l'œil se fixe sur ce Bouddha gigantesque assis sur le lotus sacré. Cette calme figure au geste symbolique, combien de problèmes ne pose-t-elle pas pour le curieux? Quel est son âge?

quelles doctrines se rattache-t-elle? pourquoi, dans le cortége des statuettes plus modestes qui l'entourent, tant de types divers, d'emblèmes variés?

C'est que le Japon, malgré sa politique d'isolement, n'a pu résister à l'introduction de certaines sectes étrangères et qu'il compte aujourd'hui trois religions principales confondues dans une hagiographie presque inextricable.

D'abord essentiellement nationale, la théogonie de Nippon admettait des dieux suprêmes vers lesquels la pensée osait à peine s'élever; ceux-là avaient laissé à des dieux inférieurs, qualifiés *mikoto*, le soin de créer l'univers; puis, du contact de ces dieux avec des êtres créés d'une nature semi-divine avait surgi la race des souverains, émanation presque directe de *Ten-sio-daï-sin*, le grand Esprit des cieux purs, protecteur spécial du Japon. Entre les dieux et la race humaine se plaçaient les kamis ou saints, par l'intercession desquels, seuls, on pouvait s'adresser à la divinité.

Plus tard cette religion, dite *Sinsiou*, fut modifiée par l'introduction du bouddhisme. Les livres de la doctrine pénétrèrent d'abord vers 552; puis en 579 un bonze coréen parvint à la faire adopter en représentant Bouddha comme un *avatar* ou une incarnation de Ten-sio-daï-sin. Politique excellente, pratiquée par les Grecs et les Romains, qui assimilaient les dieux topiques des peuples conquis à leurs dieux principaux.

Mais qu'est-ce que Bouddha? a-t-il le caractère divin? Non; dans le sens exact ce mot veut dire sage. Le premier auquel il fut appliqué est un certain Sakia-mouni, natif de Kapilavastou dans l'Inde, ou de Ceylan, et qui, selon les uns, date de 3,112 ans, et selon les autres de 543 ans seulement avant notre ère : ce Bouddha historique se serait incarné depuis dans quelques-uns de ses principaux disciples.

Que l'on ajoute à cette déviation de la théosophie indienne la religion chinoise divisée en deux sectes distinctes de philosophes et de tao-sse, et l'on pourra se figurer la complication du panthéon japonais avec ses *dii majorum gentium* ou dieux principaux, et ses *dii minorum gentium*, c'est-à-dire les kamis ou saints, et les héros, de toute provenance, intermédiaires entre l'humanité et les puissances suprêmes.

Arrêtons-nous donc devant ces figurations sacrées. Le grand bouddha, mesurant plus de quatre mètres de hauteur, provient de Megouro, sorte de faubourg de Yédo; il surmontait là un monticule que recouvrait un temple détruit par un incendie.

Au Japon, comme le démontre la curieuse petite collection de modèles en bronze renfermée dans l'armoire n° 87, les temples sont parfois

formés simplement d'un toit en chaume soutenu par quatre piliers de bois, et vont en se compliquant jusqu'à la construction monumentale composée de plusieurs palais successifs, ou d'une haute tour à étages nombreux représentant les sphères superposées des cieux.

On comprend dès lors que le bronze de Megouro n'ait pas beaucoup souffert; comme exécution et comme style, il indique une technique avancée; la tête et les mains sont largement modelées et l'expression respire une grandeur religieuse véritablement imposante. Du reste cette expression, de même que le geste et l'ajustement, sont évidemment conformes à un canon, car la collection de M. Cernuschi nous offrira des figures identiques, les unes presque de proportion naturelle, les autres réduites à la statuette et même au bijou. C'est toujours la même chevelure bouclée, le même regard baissé dans un détachement absolu des choses terrestres, le même geste des deux mains, et la même station sur la fleur sacrée. L'un de ces bouddhas, dont les chairs sont dorées, et les vêtements en bronze à patine noirâtre, est daté de l'année keng-chin, la cinquante-septième du cycle; il nous paraît qu'on pourrait la faire remonter au soixante-onzième cycle, c'est-à-dire à 1621.

Parmi les saints bouddhiques plusieurs sont remarquables par leur facture et leurs emblèmes; tels deux hommes debout tenant d'une main la perle et de l'autre le bâton pastoral ou la bannière des croyants : celui de droite a son nimbe orné des trois perles flamboyantes figurant la trinité bouddhique, *San-pao*, les trois précieux : celui qui a été, celui qui est et celui qui sera. Il a été consacré sous le règne de Kjo-fo (1716 à 1736), l'année ping-chin, soit en 1717. Son socle en forme de lotus est inscrit de diverses dédicaces et chargé du signe sacré, le swastica indien ou le wan-tse, symbole de la création ou des dix mille choses.

Signalons encore deux statues tenant le lotus près de s'épanouir; l'une est debout et ses vêtements sont gravés d'une légende qui la dédie à un temple et une bonzerie; l'autre est assise sur le lotus, mais ne peut être assimilée à Bouddha dont elle n'a ni le type, ni le geste, ni la coiffure; ici les cheveux sont relevés et maintenus en une sorte de tiare.

Nous ne chercherons pas à mettre des noms sur les images sans nombre qui peuplent les galeries; *Kouan-in* seule peut se présenter sous trente-deux formes; *Pien-tsai-tien*, la Vénus japonaise, personnification de la nature qui nourrit tout, a souvent pour cortége ses quinze fils, chargés de fonctions diverses.

Certains vieillards chauves, presque toujours assis, l'un caressant un tigre, les autres tenant un sceptre, un chasse-mouches, un bâton ou

d'autres accessoires, sont les seize *Arhans* les plus distingués qui répandirent le système de la métempsycose.

Les sept dieux du bonheur, l'Amour, l'Honneur, les Talents, la Richesse, la Nourriture, le Contentement, la Longévité, sont figurés parfois sous forme gracieuse ou noble, parfois avec la tournure grotesque



CHEOU-LAO MONTÉ SUR LE CERF BLANC.

que nous leur avons vue déjà chez les Chinois. Ainsi *Fo-teï* (Pou-tai), le Contentement, est aussi débraillé, aussi obèse qu'au Céleste Empire; son corps semble rivaliser avec l'outre des biens terrestres sur laquelle il s'appuie ou qu'il traîne après lui. La mythologie japonaise l'assimile parfois à Iebis ou Jebisu, patron des pêcheurs ou dieu de la mer, et le représente portant un poisson. Quant à Cheou-lao, appelé Zju-rô (la Longévité), sa tête au crâne monstrueux égale en volume, dans certaines

statuettes, le quart de la hauteur totale. Ces exagérations mythiques ne forment point règle absolue dans la représentation des dieux, car le Cheou-lao monté sur son cerf blanc, dont nous donnons l'image, est empreint d'une grande majesté.

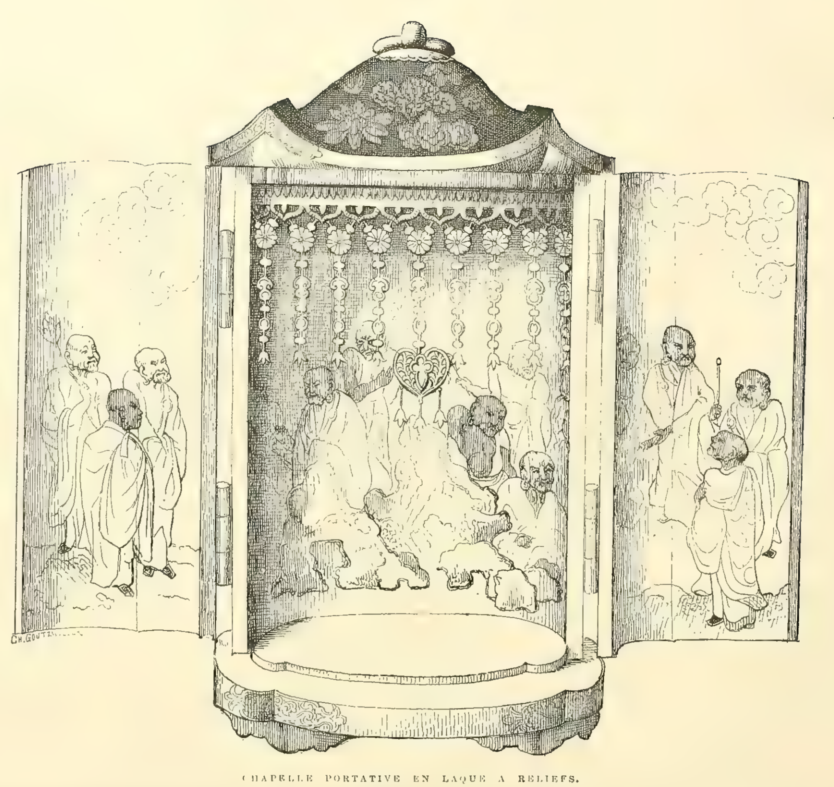
Bodai-zju-zin-ten, génie de l'arbre de la science, est une gracieuse jeune femme tenant une branche de cet arbre sacré (le *Ficus religiosus*



KOUAN-IN.

ou *indica*). Nous croyons la reconnaître dans la statuette nº 56, bien que le rameau qu'elle porte soit chargé de pêches, ce qui la transformerait en déesse de longévité; mais sa coiffure et son costume l'éloignent de Kouan-in, la seule figure féminine qu'on substitue parfois à Cheou-lao.

Puisque le nom de Kouan-in est revenu sous notre plume, signalons une de ses représentations, petit chef-d'œuvre d'art qu'on peut admirer dans l'armoire nº 80. Cette statuette en argent, dont le geste rappelle celui de la Vierge chrétienne, est admirable de fini, de grâce et d'ajuste-



CHAPELLE PORTATIVE EN LAQUE A RELIEFS.

ment; derrière elle se dresse une gloire flamboyante à jour et dorée, qui la détache sur le fond noir de la chapelle portative en laque qui lui sert de niche et se ferme par deux vantaux, à la manière des triptyques.

Nous figurons l'une de ces chapelles portatives en laque d'un travail exquis, dont le fond et les battants sont relevés de figures sacrées ; elle renferme un bouddha en or massif très-remarquable lui-même.

Non loin, et dans une chapelle plus grande, se loge un groupe dont le principal personnage est le dieu du Feu tenant le glaive infernal; il est assis sur un monticule d'où sort un fleuve écumeux; deux personnages secondaires sont placés sur les côtés un peu en avant et debout. On ne peut rien voir de plus finement ciselé que ce bronze, relevé de quelques points d'or et d'argent; l'expression du dieu est saisissante, ses petits yeux d'or lancent des éclairs; l'eau du fleuve coule et scintille semblant rejeter ses gouttelettes d'argent.

II.

Descendons des hauteurs de l'Olympe japonais pour nous occuper des choses terrestres, ou plutôt changeons de sommets et gravissons ceux où resplendit le génie des arts.

Nous l'avons laissé pressentir : toutes les fois qu'une règle s'impose à l'artiste, son essor est entravé; il ne redevient lui-même qu'au moment où son imagination, aux prises avec la nature, lui suggère ce mode d'interprétation qui constitue le caractère, l'originalité, en un mot le génie individuel.

En Chine, nous n'avons pu examiner les bronzes de ce point de vue ; là l'école domine toujours l'artisan ; le patron s'impose, étendant son niveau sur les productions d'un même temps. Au Japon, au contraire, en dehors du canon religieux, l'homme est seul solidaire de ses œuvres; celui qui a conçu exécute, donnant le dernier mot de sa pensée, et recueillant la renommée pour prix de son succès. Aussi quelle variété, quelle perfection dans les mille objets qui se déroulent sous nos yeux ! S'agit-il de représenter un philosophe, un lettré, un poëte : combien l'artiste trouvera dans l'ajustement, la tournure et l'expression d'une simple statuette, de ressources pour parler à l'imagination et grandir son personnage ! Nous n'en voudrions pour preuve que cette merveilleuse figurine, aussi colossale qu'un antique ou un bronze florentin du XVIe siècle. Si le sujet est familier, la justesse de la pose et des détails lui donnera un intérêt tout particulier : qu'on regarde, sur l'étagère de gauche, ce personnage

ombragé sous son énorme chapeau de paille et monté sur un mulet caparaçonné ; comme il est ferme et confiant dans la tranquillité de sa monture ! Celle-ci, libre en ses allures, flaire le chemin en allongeant le cou, et cherche où placer son pied sûr. On sent, dans ce groupe, d'un côté l'abdication du cavalier qui veut s'abstraire et penser en voyageant ; de



VOYAGEUR SUR SA MONTURE.

l'autre, l'instinct affectueux de la bête cherchant à bien servir un maître bienveillant.

Et si nous choisissons ces exemples presque au hasard, c'est qu'il nous est impossible d'analyser les groupes et les statuettes qui se dressent sur les étagères ou miroitent sous les vitres de la deuxième salle.

Disons un mot encore de la perfection non moins admirable des représentations animales ; nous ne parlerons pas des oiseaux fabuleux dont la conception est pourtant un chef-d'œuvre de composition ornementale, ni des grues colossales au mouvement si juste, des oies transformées en

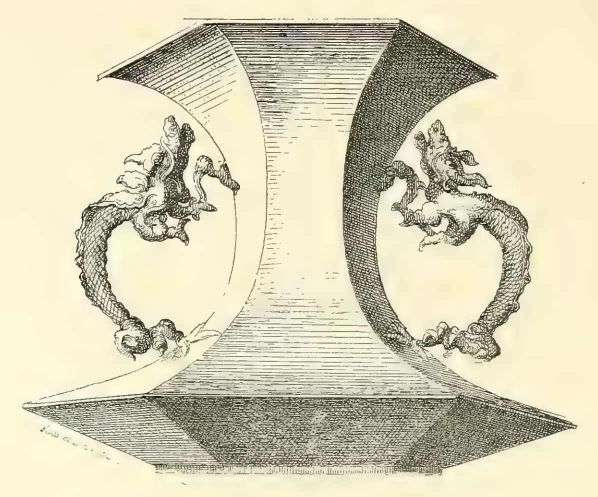
brûle-parfum, des canards mandarins, des coqs et poules qui semblent caqueter ; nous nous arrêterons de préférence devant les nombreux hôtes de la mer, thème favori de nos insulaires. Combien sont exacts et vivants les crabes aux pinces monstrueuses, les écrevisses aux antennes filiformes ! Ne croirait-on pas voir ramper les mollusques, remuer les groupes d'oursins entremêlés aux coquilles diverses, buccins, cythérées ou bucardes? Il semble vraiment que les artistes de Nippon aient tenu à prouver que tout, dans la nature, leur est familier et peut servir de prétexte à l'exercice de leur merveilleux talent. Ne voyons-nous pas jusqu'aux flots écumeux se figer en métal sous leur main capricieuse et fantaisiste, pour formuler des porte-pinceaux ou les supports de ces boules de cristal de roche que, comme les dames romaines, les Japonaises aiment à promener sur leur bras nus pour y trouver une agréable sensation de fraîcheur? La pieuvre enfin, avec ses tentacules multiples et ses yeux saillants, leur fournit aussi un motif de composition pittoresque et symbolique à la fois ; ce poulpe, qui semble ne point inspirer aux Japonais la répulsion dont il est l'objet chez nous, est parfois dressé sur un rocher de manière à simuler la tête élevée du dieu de la Longévité ; il devient alors une sorte de transformation de Iebis, patron des marins.

III.

On pourrait étendre à l'infini la description de ces ouvrages où la fantaisie, le goût, le génie de l'imitation poétisée, se montrent sous des formes si multiples ; mais d'autres étonnements attendent le critique qui doit examiner le mérite des artistes japonais au point de vue de la composition des vases.

L'œil le plus prévenu serait charmé par le seul aspect des pièces qui couvrent l'étagère à gauche de la salle d'entrée ; un ensemble grandiose, des détails élégants vous attirent d'abord, puis l'étude attentive confirme l'heureuse impression du premier moment. Presque tous ces vases sont biformes, c'est à dire composés d'un corps sphéroïdal surmonté d'un col conique ou évasé, et portés sur un pied bas ; ils diffèrent pourtant à ce point dans les proportions relatives des parties qu'il n'en est pas deux qu'on puisse apparier. Quant aux appendices, ils sont aussi ingénieux que singuliers : voici des dragons que l'artiste a tordus savamment en contorsions terribles aux flancs d'un vase impérial ; là ce sont des têtes d'éléphants qui dressent leur trompe flexueuse ; un autre vase a ses anses doubles formées d'un anneau inférieur inséré entre deux autres cercles

jumeaux qui le surmontent; plus loin ce sont des grappes de fleurs qui pendent avec une mollesse apparente; sur un vase à contenir le vin, deux ceps chargés de feuilles fripées et de grappes tombantes s'élancent latéralement, continuant le motif d'un bas-relief circulaire où la vigne se montre fleurissant ou mûrissant ses fruits. Ici ce sont des groupes de pêches qni s'élèvent sur la hanche accusée du vase; plus loin, des papil-

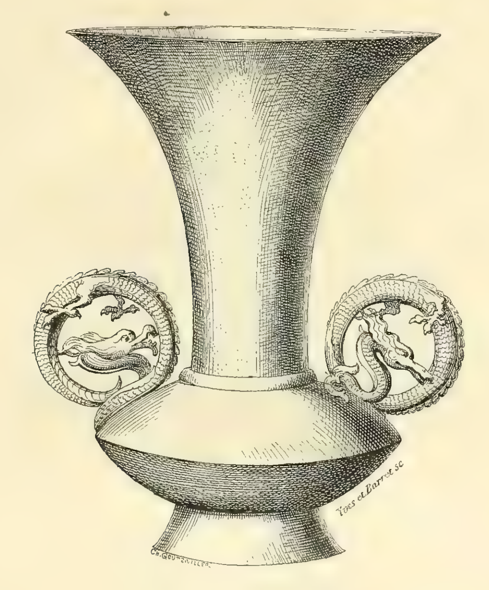


VASE HEXAGONE.

lons qui battent des ailes, emblème de mariage, ou peut-être insigne armorial de la principauté d'Enchiou; puis des fong-hoang, des tortues sacrées et autres signes de puissance. Au milieu de tout cela figure une fontaine en forme de gourde, fruit consacré, et dont la surface est comme brodée des fins reliefs de l'arbre lui-même, avec ses branches grimpantes et multiples, son feuillage découpé, ses fleurs et ses fruits, détachés en appendices; puis vers le bas surgit un dragon contourné dont le corps et la tête, dissimulant un appareil vulgaire, donnent issue au liquide; au-dessus, un autre dragon plus petit fait saillir ses griffes puissantes tenant une perle de cristal de roche, symbole de la dignité impériale.

Car, rappelons-le, à côté de leur valeur artistique, ces vases ont leur langage nobiliaire : à l'empereur seul appartiennent ceux ornés du dragon

à trois griffes enserrant la perle ; le Taïcoun, puissance de second ordre aujourd'hui détruite, timbrait les siens de l'*avoï-no-go-mon*, armoirie composée de trois feuilles de mauve appointées vers le centre d'un cercle ; la chute de ce pouvoir exécutif explique sans doute le grand nombre d'œuvres à ses armes qu'a pu se procurer M. Cernuschi. Sur l'étagère, une autre pièce magnifique, au timbre du prince d'Arima et datée de la

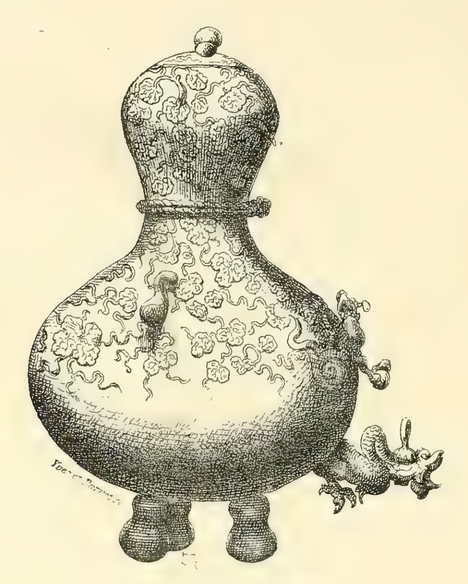


VASE IMPÉRIAL A DRAGONS.

dix-huitième année du cycle (probablement 1702), a été consacrée à un temple, ce que nous apprend une inscription gravée au revers.

Nous pourrions citer beaucoup d'autres pièces armoriées ; mais nous voulons revenir à la forme et à l'ornementation des vases, sujet presque inépuisable lorsqu'il s'agit du Japon. Les Chinois nous avaient montré dès l'antiquité des urnes ceintes de cordes nouées à angle droit et formant un échiquetage en demi-relief ; ici, nous avons plus encore, un réseau véritable, détaché, enveloppant le vase et pouvant s'ouvrir en deux parties et se réunir au moyen des anses. Ailleurs le bronze s'est assou-

pli comme l'osier, pour formuler des corbeilles à jour, des nattes ou des couffes de jonc ; il a été tressé en nattes serrées et planes comme certaines feuilles de latanier ; on trouve jusqu'à des vases sphéroïdaux reproduisant une pelote de fil capricieusement enroulée ; en un mot, aucune



FONTAINE EN FORME DE GOURDE.

chose naturelle ou d'usage journalier n'a échappé à la verve imitative des artistes de Nippon. Si l'on voulait d'ailleurs comparer certaines de leurs œuvres aux conceptions des autres peuples, on constaterait de bien curieuses analogies : l'armoire inscrite des nos 1 à 4 renferme toute une série de fioles variées, fines, élancées, et qu'on croirait copiées sur les lacrymatoires des Grecs ; ce sont les bouteilles dans lesquelles on met le saki, sorte d'eau-de-vie de riz très-forte et qui se boit chaude. D'autres lagènes plus grandes rappellent la surahe des Persans, modèle de nos carafes modernes ; toutes les combinaisons possibles s'y trouvent, dans la donnée d'un corps sphéroïdal surmonté d'un tube cylindrique : ici le corps, irrégulier, représente des flots rejetant sur un rocher central, d'où s'élève le col, des tortues et des coquillages ; ailleurs, le col se développe

comme un gobelet profond superposé au corps lenticulaire; puis ce sont des cannelures, des zones d'ornements, des palmes ou feuilles d'eau qui rehaussent le poli du métal, ou bien encore des anses variées qui viennent meubler la rigidité du col cylindrique; ces anses descendent quelquefois même jusque sur la rotondité du corps en formant des courbes d'une grande légèreté.

Au milieu de tout cela ressortent encore des compositions bizarres ou



VASE A RÉSEAU MOBILE.

charmantes, où l'on ne chercherait que de l'esprit s'il n'y fallait trouver un symbolisme caché. Ainsi, dans l'armoire n° 10, nous voyons un groupe curieux : sur une arène inclinée où viennent se dérouler les derniers plis de la vague, une cythérée s'est échouée, parmi d'autres coquilles, au pied d'un monticule ; de ses valves s'échappe un jet vaporeux bientôt condensé et développé en nuage, sur lequel repose une coupe à doubles parois : or la cythérée, emblème de beauté, est consacrée à la Vénus du Japon, Pien-tsai-tien-niu ; le vase est donc destiné à son culte.

Au n° 39, la composition est plus singulière encore : un socle carré surmonté de quatre groupes de nuages supporte une lampe dont la mèche s'enroule sur des tiges de ling-tchi. Sur l'un des côtés de la coupe, et au sommet d'un fût quadrangulaire en bronze, est accroupi un rat d'une vérité frappante d'exécution; il semble attendre, pour s'abreuver dans le

bassin, que le feu soit éteint; en bas du fût, émergeant du liquide, se dresse un petit rat qui cherche à rejoindre le premier. Tout cela est réel, naïf, charmant; mais ces rats ne sont point là par une simple fantaisie: sur le socle, en métal blanc, ressortent les douze signes du zodiaque ou les douze animaux du cycle, ce qui donne à la pièce un caractère sacré;



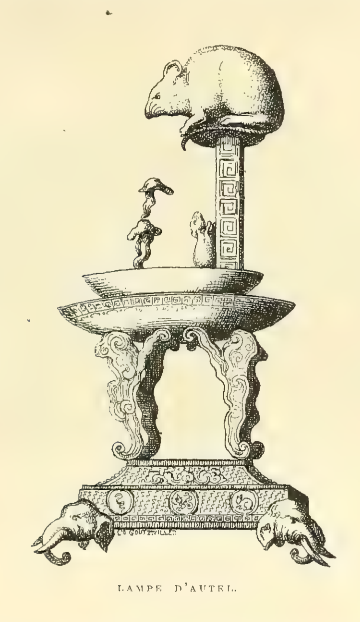
COUPE SORTANT DE LA CYTHÉRÉE SACRÉE.

les rats qui la dominent font évidemment allusion au mois que le rat symbolise dans le zodiaque et pendant lequel la lampe doit brûler sur l'autel.

C'est également au mobilier officiel qu'appartiennent les cloches si variées de formes et de dates, les plaques sonores et tant d'autres choses inexplicables au premier aspect. Les tings, ou brûle-parfums, se montrent encore ici sous les deux formes principales qu'ils affectent en Chine, c'est-à-dire circulaires et tripodes, ou rectangulaires à quatre pieds; beaucoup sont armoriés, et, depuis les plus grands jusqu'aux plus petits, tous sont ornés avec un goût parfait et enrichis des détails les plus délicats. Le plus monumental, exposé au pied du grand bouddha, est surmonté du chien

de Fo, brodé de riches lambrequins et couvert d'inscriptions en relief; il est daté du Nengo de Bun-sei (1818). Quelques-uns portent, à jour ou en relief, les huit koua de Fou-i, que nous avions vus déjà sur un plat chinois de 1514.

Une garniture d'autel des plus curieuses est celle cotée 359 à 363. Le ting y prend la forme de la perle bouddhique surmontée des trois flammes, symboles des trois précieux, et l'on voit surgir en relief, sur toutes les



LAMPE D'AUTEL.

pièces, les emblèmes divers du bouddhisme : la clef du ciel, les perles, la tablette sacrée, la bourse, les cornets à tirer les sorts, etc. Des animaux assez rares sont accotés aux flambeaux; ce sont des espèces de renards appelés *kaitsu* par Kœmpfer : dans les croyances populaires de Nippon, le renard est considéré comme animé par le diable.

Puisque nous avons parlé du mobilier sacré, disons un mot de celui des habitations. Au Japon, comme en Chine, les cheminées sont inconnues, et dans la saison froide on n'a d'autre ressource, pour chauffer le logis, que le brasero placé au centre des pièces, ou d'autres récipients

portatifs que nous décrirons plus loin. La collection de M. Cernuschi montre en assez grand nombre et en très-beaux exemplaires ces bassins rectangulaires, bas, à petits pieds, munis d'anses aux extrémités et dans lesquels, sur un amas de cendres, brûle le charbon, bien impuissant à modifier beaucoup la température de salles à cloisons de bois mobiles et accessibles à tous les vents. Quelques-uns de ces appareils richement fouillés, ornés de fong-hoang, de dragons, de fleurs en guirlande, prouvent que les palais, aussi bien que les plus simples demeures, sont



PLAT CHINOIS ORNÉ DES HUÎT KOUA.

réduits à ce mode primitif de précaution contre les rigueurs des saisons. Le sibachi est un brasero plus petit, une sorte de chaufferette rendue portative par une anse mobile supérieure ou par deux poignées latérales ; sa forme est sphéroïdale ou cubique à angles arrondis, avec couvercle bombé percé de jours et d'une ouverture ovale vers l'un des bords. Le sibachi est peut-être un objet utile, car on comprend qu'il soit besoin de se réchauffer les mains, même non loin du brasero ; mais on en a fait aussi un objet de luxe ; le pourtour se couvre de riches arabesques, le dessus offre généralement des bas-reliefs élégants dont l'effet est rendu plus saillant encore par les jours ouverts dans le fond. Quelques-uns ont

été commandés en Chine et portent le nien-hao de Siouen-te; d'autres, faits au Japon avec ce bronze soyeux d'une si ravissante couleur et d'un poli si parfait, sont incrustés de ces filets d'argent qui dessinent une niellure élégante ; il en est même un qui joint à cette parure des rehauts de pierres précieuses modelant en relief des lapins de diverses couleurs.

Ne quittons pas les chauffe-mains sans en citer un d'espèce fort singulière : c'est une boule entièrement formée d'ornements à jour et dans laquelle brûle une lampe mobile sur des axes variés, en sorte que dans quelque position qu'on la mette elle ne court risque ni de se répandre, ni de s'éteindre.

Nous n'avons rien dit des vases à fleurs, leur description sommaire nous entraînerait trop loin. Nous voulons toutefois signaler certaines pièces d'applique fort ingénieuses et curieuses par leur forme : telle une corne de buffle, idée similaire au rhyton des Grecs, et un éventail demi-ouvert qui doit faire le plus charmant effet lorsqu'il est garni; l'éventail, au Japon, est un emblème de valeur militaire et de commandement. Un mot enfin sur la nombreuse série des lanternes qui au Japon comme en Chine jouent un si grand rôle dans la décoration des édifices. Nous n'avons pas besoin de signaler celles de taille gigantesque et d'une élégante complication dont le rôle est d'orner les temples; elles ont frappé tous les yeux; nous nous arrêterons volontiers devant les pièces plus modestes, en forme de ruche et à découpures, qui se suspendent dans les habitations. On en voit plusieurs dont les médaillons principaux reproduisent les armoiries du Taïcoun, et d'autres, semées de fleurs de pêcher, qui détachent leur fine silhouette sur un papier transparent. L'effet de ces lanternes, lorsqu'elles sont allumées, est d'une douceur poétique rappelant la lumière de la lune. Nous ne serions pas étonné que cette idée, conforme à la tournure d'esprit des écrivains de l'extrême Orient, n'eût contribué à répandre l'usage de ces lanternes. La lune est l'astre aimé de Vénus, c'est sous ses rayons que s'échangent les serments d'amour.

IV.

Dans le spectacle varié de cette merveilleuse suite on se laisserait aller volontiers à tout décrire, tout ayant son intérêt, soit au point de vue de l'art, soit à celui des mœurs et de l'histoire; il faut pourtant se borner. Il nous reste encore, avant de terminer, à examiner s'il ne serait pas possible de juger approximativement de l'âge des pièces diverses qui ont passé sous nos yeux.

Répétons-le, car c'est ici un point capital : au Japon, nous ne voyons pas trace d'école; tout est livré à l'individualisme; donc le degré de perfection d'un objet indique moins un progrès général, une phase de l'art, qu'une personnalité puissante et peut-être même tout exceptionnelle. Il suffit pour s'en convaincre de parcourir, comme nous l'avons fait, les deux salles où se développent les bronzes et de s'arrêter devant les chefs-d'œuvre que nous avons signalés et qui ressortent d'eux-mêmes, bien qu'ils soient entourés de travaux très-recommandables déjà; on verra que ces pièces hors ligne ne diffèrent du reste ni par la technique, ni par le style : tout est dans la hardiesse de l'ébauchoir, la sûreté de la touche, la poésie de la conception, ou dans la merveilleuse dextérité d'un travail de ciselure vraiment digne d'un maître.

Où donc trouver ces points de repère qui permettraient au moins de placer les premiers jalons d'une classification chronologique? Dans l'histoire, lorsque cela est possible; autrement, dans cet instinct archéologique qui ne trompe jamais ceux qui se sont livrés sérieusement et avec passion à l'étude comparée des œuvres de l'intelligence humaine.

L'histoire nous dit que de temps immémorial les Japonais ont travaillé le fer avec une supériorité telle que la réputation de leurs armes s'était répandue au loin. Voici pourtant un bronze qu'on croirait recueilli dans la Grèce si sa forme même ne révélait sa provenance. C'est une de ces lances formidables aussi longues de fer qu'une épée et qui s'emmanchent sur le bois au moyen d'une douille puissante; une nervure médiane en assure la solidité, et les côtés, développés comme un glaive, vont s'amincissant jusqu'au bord tranchant; la hampe n'existe plus, le bronze même, rongé par suite d'un long séjour dans l'eau, couvert d'une patine verte accumulée, s'est rompu dans sa longueur et brisé près du limbe. Mais, si fragmenté qu'il soit, combien ce témoin des vieux temps, des vieilles mœurs, n'est-il pas précieux pour l'étude! A quelle époque oubliée faire remonter une arme aussi différente dans sa nature de toutes celles que l'on connaît? Est-ce au moment où les héros d'Homère combattaient avec des armes semblables que les Japonais fondaient cette lance, dont la facture accuse déjà des procédés avancés? N'importe; voilà une arme antique qui vient rétablir un lien de plus entre les usages des peuples de l'extrême Orient et les nations occidentales.

Passons maintenant à l'examen des figures, en ayant soin d'éliminer les préoccupations d'archaïsme et de ne nous arrêter qu'à la naïveté réelle dans la composition et à l'inexpérience relative du travail. Le bouddha debout, aux mains effilées, aux draperies rigides, dressé sur la cimaise voisine des portes, doit être l'un des plus anciens spécimens de

la statuaire religieuse au Japon; les plans accusés du modèle, la rugosité du bronze, fendillé partout, annoncent les tâtonnements d'un art dans l'enfance. Dans les figurines, beaucoup ont le même caractère d'antiquité.

Il faut certainement placer aussi parmi les plus anciens spécimens de



GROUPE DE GRUES

Bronze rehaussé d'argent.

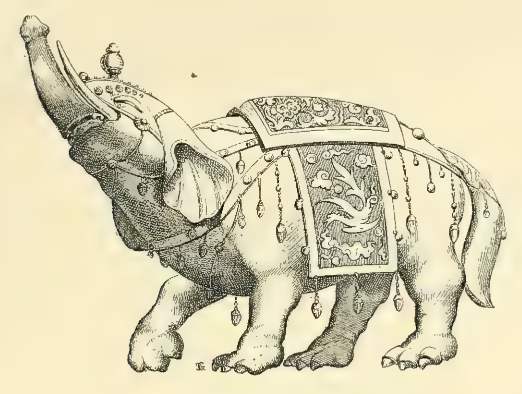
la fonte japonaise des flambeaux formés de grues posées sur des tortues sacrées, que l'on voit sur la cimaise de gauche. En comparant leur facture à celle des merveilleux oiseaux placés non loin, en considérant ces membres roides, ces formes à peine ébauchées, on apprécie toute la distance qui sépare le point de départ des perfectionnements ultérieurs. Une

autre pièce dont l'ancienneté ne saurait être contestable, c'est une sorte de pot à une anse, de travail tout primitif, orné seulement de perles saillantes et timbré, au pourtour et en dessous, au *mon* ou armoirie du prince de Phosso-Kava.

Nous avons insisté, à propos des œuvres chinoises, sur la loi des idées similaires applicable aux peuples divers arrivés à un même point de civilisation, et nous avons écarté toute idée d'imitation là où se rencontraient de fortuites coïncidences. Cette loi n'est pas strictement appliquable au Japon, où les hommes sont particulièrement doués pour les arts; là, nous dit Siebold, on n'a jamais rien vu sans chercher à le reproduire, même en l'améliorant. Cette disposition va peut-être nous donner le secret de certains ouvrages inexplicables au premier coup d'œil. Qu'on s'arrête à l'armoire nº 66, devant une figurine de femme au modelé primitif, à la patine épaisse; sa tournure générale, la pose de ses mains, la couronne qui surmonte sa tête, tout s'éloigne des compositions nationales et rappelle les statues d'ivoire taillées par les émules de l'école byzantine et représentant la Vierge-reine ou ces saintes non encore nimbées. Or les relations de l'Europe avec le Japon au XIIIe siècle ne sont un secret pour personne; le voyage de Marco-Polo est là pour nous en instruire. Cette statuette pourrait donc offrir un exemple des imitations japonaises vers 1270, ou plutôt donner une idée des inspirations qu'ils savaient puiser dans la vue des ouvrages étrangers. Pour rendre cette supposition plus frappante, il nous suffira de citer un autre exemple plus récent : dans l'armoire nº 35 est la reproduction en bronze d'un verre de Venise avec sa ceinture d'ornements émaillés, son balustre un peu lourd et ses ailerons formés par des vermiculations en verre filé.

Quant aux pièces de style chinois, elles sont tellement identiques avec celles produites au Céleste-Empire qu'il est parfois fort difficile de les distinguer, et plus encore d'assigner leur date. Un autre genre d'imitation laisse également l'esprit en suspens, c'est celui des ouvrages de l'Inde. L'accueil favorable fait au bouddhisme a dû avoir pour effet non-seulement de faire pénétrer au Japon les images favorites du culte, mais encore beaucoup de types mêmes produits sur les bords du Gange. Quelques-uns de ceux-ci figurent au palais de l'Industrie : tel, par exemple, l'oiseau fabuleux nº 298. Cet oiseau, tout ornemental et entièrement différent du Foo ou Fong-hoang, était rehaussé de pierres précieuses, bien qu'il fût d'un travail très-sommaire : cette pratique est fréquente chez les Indiens. Le bel éléphant posé sur l'étagère et tout étincelant, lui aussi, de petits cabochons, est-il l'œuvre d'un Indien, ou ne serait-ce pas plutôt l'une de ces reproductions embellies dues aux artistes de Nippon? Il y

a dans le mouvement du pied soulevé et de la trompe une justesse, un réalisme, que les Indous ne cherchent pas souvent; mais, d'un autre côté, l'éléphant n'existe pas à Nippon et l'on se demande où le sculpteur aurait étudié son modèle, car on n'invente pas la nature.



ÉLÉPHANT ORNÉ DE PIERRES PRÉCIEUSES.

Nous croyons d'origine indoue un autre éléphant également rehaussé de gemmes, et de date plus ancienne. Celui-ci par la tournure générale, la rudesse des formes, montre assez qu'il était dans l'intention de l'auteur de produire un symbole et non pas une image fidèle de l'animal sacré.

Revenons maintenant à certains ouvrages du Japon qui se spécialisent par une originalité particulière et dont l'exécution est certainement ancienne. On voit, dans l'armoire nº 23, un vase à anse supérieure et couvercle chargé de denticules sur son bord, avec ceinture ornementale à rosaces d'un style des plus remarquables. Une cloche posée sur la cimaise gauche de la première salle est non moins curieuse et par son décor et par la vigueur du travail; une inscription, malheureusement presque effacée, a été tracée à sa base au moyen de points à peine creusés dans la cire. Ce rare exemple rappelle un procédé employé par les Grecs sur des monuments en or mince.

Quant au caractère de la pratique moderne, c'est sans contredit l'audace des procédés et l'abondance des détails; lorsqu'on voit le bronze courir en festons de feuilles et fleurs, s'élancer en arbres touffus aux côtés

d'une pièce compliquée, surgir en dragons hérissés de pointes, en oiseaux éployés, en flots écumeux, couler en ondes légères sur des poissons qui semblent près de sauter hors de l'eau dans leurs ébats nautiques, on est bien proche de l'époque actuelle.

C'est en majeure partie à la période moderne qu'appartiennent les remarquables broderies filigranées incrustées soit dans le bronze ordinaire, soit dans l'espèce grise et soyeuse qui prend alors des reflets argentins d'une excessive délicatesse. Là les Japonais n'ont été que les émules des Chinois du vieil âge.

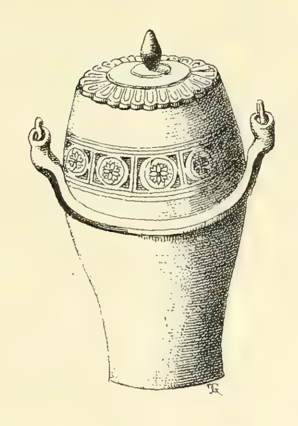
Le travail du fer est une des spécialités japonaises. La singulière théière (armoire n° 22) qui reproduit une cristallisation naturelle en dodécaèdre, l'une des formes du fer oxydulé ou oligiste, semble devoir remonter à une date ancienne. Plus récente est la plaque où, sur un nuage en demi-relief, apparaît Cheou-lao descendant du ciel : son visage est en argent précieusement ciselé; il tient dans la main droite une perle d'or, et ses vêtements sont incrustés d'ornements délicats également en or. Dans le fond saillissent des caractères cursifs très-nets; cette fonte, en un mot, a été préparée avec une rare habileté. Cet ouvrage est un acheminement vers la pratique des bijoux en fer incrusté dont le commerce nous inonde aujourd'hui.

Une autre industrie spéciale au Japon est la confection du sowaas, admiré par Kœmpfer. « Aucune nation dans l'Orient, dit-il, n'est si adroite aux ouvrages, à la ciselure, à la gravure et à la dorure du sowaas, qui est une espèce de métal précieux tirant sur le noir, fait d'un mélange artificiel de cuivre avec un peu d'or. Ce qu'on fait de ce métal, lorsqu'il sort de la main de l'ouvrier paraît de l'or pur et ne lui est guère inférieur en couleur et en beauté. » Ce genre de bronze, appelé tonkin dans le commerce, est en effet fort remarquable; il est habituellement à fond noir avec des ciselures formant médaillons et des appendices dorés du plus grand éclat; quelques pièces sont tout en or, et enfin, dans l'armoire n° 89, où ce travail se trouve groupé, on peut voir une petite buire ou théière à formes géométriques gravée d'ornements fort intéressants et relevée en outre par des médaillons incrustés en métal blanc ciselé.

Après cette énumération rapide, nous ne répéterons pas ce que nous avons dit précédemment sur les révélations qu'une collection semblable, formée avec une telle intelligence, apporte d'éléments nouveaux pour ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art et de la civilisation. Mais il est un autre intérêt que nous n'avons point à signaler; déjà les faits sont accomplis; si les curieux se pressent et admirent, nos industriels travaillent avec ardeur; partout, dessinateurs, modeleurs, profitant des

autorisations libéralement accordées par M. Cernuschi, recueillent des croquis ou des empreintes ; au contact de ces œuvres charmantes par la grâce et l'originalité le génie français s'anime et va, comme celui des Japonais, non pas copier, mais perfectionner un thème inconnu pour lui, élargir le cercle de ses conquêtes. Félicitons celui qui a su provoquer ce mouvement et faire un si bel usage de la fortune ; la seule ambition qu'il avait conçue en réunissant ces trésors sera satisfaite : il aura préparé de nouveaux triomphes pour les arts et ouvert de nouvelles pages à l'histoire.

ALBERT JACQUEMART.



LE SERVICE DES ROHAN

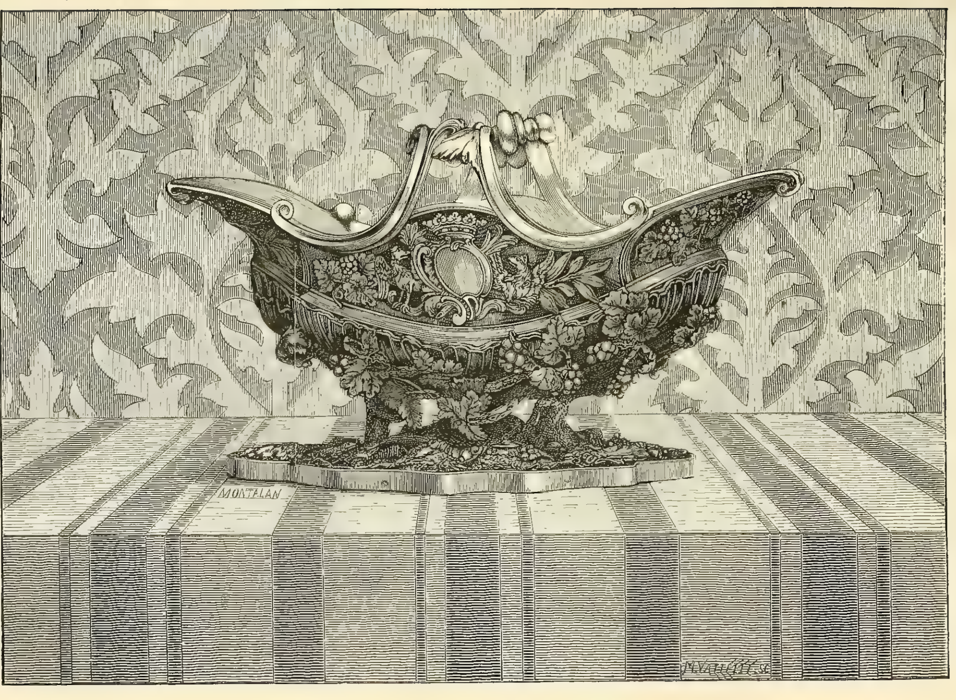

On n'a pas oublié la sensation produite par la lutte de lord Dudley et du duc de Galliera le 23 mars 1870, à la vente des collections de San Donato. Il s'agissait de conquérir le service en porcelaine de Sèvres des Rohan [1], « de qualité splendide, de réputation européenne », comme le disait fort justement le catalogue. Ce fut l'Angleterre qui l'emporta. L'argenterie des Rohan, depuis longtemps divisée et dispersée, n'est pas moins célèbre que ce « magnifique service en pâte tendre, fond bleu turquoise, décoré de larges médaillons d'oiseaux sur fond blanc, avec encadrements d'or et portant un chiffre composé des lettres P. L. R. », service qui fut adjugé dans la salle du boulevard des Italiens au prix de 267,750 francs, frais compris; mais les pièces de cette merveilleuse argenterie princière sont, si possible, plus rares encore à rencontrer. C'est donc une bonne fortune de pouvoir faire connaître aux lecteurs de la *Gazette* un de ces spécimens aussi riches que délicats de l'art des orfévres sous le règne de Louis XV. La saucière dont nous publions la gravure est en argent. A la base on distingue des coquillages, un colimaçon et un lézard sur un sol rocailleux d'où s'élancent deux ceps de vigne dont les branches chargées de grappes supportent une coupe en forme de barque. Cette coupe, bordée de rinceaux qui se relèvent vers le milieu pour se recourber à l'intérieur avec une élégance extrême, est ornée sur ses flancs des armoiries des Rohan et à ses extrémités d'une coquille qui retient à droite et à gauche une branche de laurier et une branche de vigne couverte de raisin. Inutile d'ajouter que ce chef-d'œuvre de dessin et de ciselure est de Germain; pareille perfection n'a été atteinte que par l'auteur, célébré par Voltaire, de

. . . . . Ces plats si chers, que Germain
A gravés de sa main divine.

C'est de Thomas Germain qu'il s'agit ici, comme l'a établi M. A. Jal [2], Thomas, le plus illustre des membres de cette famille d'orfévres fameux. L'année de sa naissance est douteuse; on a cependant lieu de croire qu'il faut la fixer en 1673; il mourut au Louvre le 14 août 1748, âgé de soixante-quinze ans.

Le logement de Germain au Louvre était celui qu'avait occupé un portraitiste de grand renom, fort oublié de nos jours, Charles Nocret, né en 1648, mort le 8 dé-

1. Le prince Anatole Demidoff de San Donato ne possédait que la majeure partie de ce service.
2. *Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire*, par A. Jal.



SAUCIÈRE EN ARGENT DE THOMAS GERMAIN

Provenant de l'argenterie des Rohan.

cembre 1719, après avoir rempli les charges de valet de chambre de Monsieur et de valet de garde-robe du régent Philippe d'Orléans, ce qui valut à sa veuve, Élisabeth Selincart, la faveur de conserver jusqu'à son décès, l'appartement des galeries du Louvre qui fut alors, — 29 septembre 1723, — donné à Thomas Germain; la femme de ce dernier, Anne-Denise, fille d'un orfévre de la rue du Roule, François Gauchelet, fut au contraire obligée de quitter le Louvre à la mort de son mari qu'elle avait épousé le 20 janvier 1720 et auquel elle survécut pendant dix ans, — 12 novembre 1758. Ils eurent six enfants, trois filles et trois fils dont le second, Pierre-François, fut orfévre du roi et a publié les « Elemens d'Orfevrerie divisés en deux Parties de Cinquante Feuilles Chacune Composez par PIERRE GERMAIN Marchand Orfevre Joaillier a Paris. Premiere Partie. Le Prix est de 12 livres. Se vendent a Paris chez L'Auteur place du Carousel a L'Orfevrerie du Roy. M.DCC.XLVIII. » L'exemplaire sur la première partie duquel a été textuellement relevé ce titre en en respectant l'orthographe appartenait à Pierre Germain, qui l'a revêtu de sa signature en la faisant précéder de ces mots écrits également de sa main : « *avec privilege du Roy* ».

Le titre de la seconde partie ne diffère de celui de la première que par la suppression d'un élégant fleuron formé de deux branches de laurier. L'ouvrage, qui est dédié à « Monseigneur de Machault, Conseiller Ordinaire au Conseil Royal, Controlleur General des Finances », est précédé de l'*Avis* suivant :

« Je n'ai eû d'autre but en composant cet Ouvrage, que d'engager la jeunesse à se former des principes sur differens genres d'orfevrerie et sur la diversité des contours; c'est à quoy je me suis attaché, en donnant à la premiere feuille de chaque genre les elemens contenus dans les deux parties.

« Mon intention n'est cependant pas, en le rendant public, de donner des regles definies, tout le monde sachant qu'il n'y en a point d'autres dans l'Orfevrerie que celles qui dependent d'un certain usage et de la volonté des particuliers.

« La derniere feüille de la seconde partie indiquera la maniere de dessiner de petit en grand dans la juste proportion par le moyen des carreaux ou de l'echelle.

« Cette meme feuille donne aussi tous les plans des morceaux contenus dans chaque livre marqués au meme chifre du dessein a la reserve de ce qui est rond.

« J'espere que je ne seray pas desaprouvé d'avoir voulu par cet ouvrage seconder les bonnes dispositions des jeunes gens pour lesquels seuls je l'ay composé.

« J'ay joint d'autres desseins de M. Roëttiers de quelques morceaux d'orfevrerie qu'il execute actuelement pour Monseigneur le Dauphin.

« Heureux si mes soins sont agreés et peuvent contribuer à la perfection de ceux qui veullent embrasser le talent de l'Orfevrerie. »

Les modèles si élégants de Pierre Germain ne sont guère recherchés que des collectionneurs, qui se disputent son précieux ouvrage à très-haut prix; quant à ceux qui « embrassent le talent de l'Orfevrerie », ils se montrent malheureusement, pour la plupart, bien peu dignes de leur illustre devancier.

***

ICONOGRAPHIE D'ALCIBIADE[1]

STATUES, BUSTES, PORTRAITS

Presque tous les auteurs anciens qui parlent d'Alcibiade, Xénophon, Platon, les Comiques, Plutarque, Athénée, Cornélius Népos, Justin, Maxime de Tyr, saint Clémént d'Alexandrie, sont unanimes à témoigner sa grande beauté[2]. Les comiques le raillent sur ses succès d'Adonis dans le monde des hétaires, des pallaques et des aulétrides[3]. Xénophon dit qu'il « était poursuivi[4], à cause de sa beauté, par une foule de femmes honnêtes : 'Αλκιβιάδης, δ'αὖ διὰ μὲν κάλλος ὑπὸ πολλῶν καὶ σεμνῶν γυναικῶν θηρώμενος[5]... » Platon dit qu'Alcibiade était « le plus beau et le mieux fait de tous les hommes[6]. » Selon Plutarque, « il fut également beau à toutes les périodes de la vie, dans son enfance, dans sa jeunesse et dans son âge viril[7]. » Comme Platon, Cornélius Népos dit qu'Alcibiade « était de beaucoup le plus beau de tous les hommes de son temps[8]. » Mais ce qui affirme plus la beauté d'Alcibiade que tous ces témoignages enthousiastes, c'est que dans sa jeunesse les statuaires athéniens le

1. La librairie académique Didier publie l'*Histoire d'Alcibiade et de la République athénienne depuis la mort de Périclès jusqu'à l'avénement des Trente Tyrans*, par M. Henry Houssaye, 2 volumes in-8°.

En Grèce et en Italie, l'auteur de l'*Histoire d'Apelles* a pris de nombreuses notes sur les bustes d'Alcibiade. Mais à cause du sujet exclusivement historique de son nouveau livre il s'est vu forcé de ne les y faire entrer que considérablement abrégées. C'est l'ensemble de ce travail, qui forme ainsi une étude inédite, que nous publions ici.

2. Xénophon, *Memorab.*, I, 2 ; Platon, *Prim. Alcib.*, p. 104 : *Fragmenta Comicorum Græcorum*, édit. Didot, p. 144, 174, 725; Plutarque, *Alcibiad.*, I ; Athénée, XIII, 9; Justin, V, I; Maxime de Tyr, *Dissert.* XXIV ; saint Clément d'Alexandrie, *Admonit. ad gent.*, p. 35.

3. Cf. Eupolis, *Frag.;* Phérécrate, *Frag.; Anonym. Frag. (Fragmenta Comicorum Græcorum;* édit. Didot, p. 114, 174, 725) ; Athénée, XXII, 4 ; Pseudo-Andocide, *C. Alcib.*, 10.

4. Il faut remarquer la force de l'expression θηρώμενος. « Poursuivi » ne la rend que très-imparfaitement. Sa vraie traduction serait : chassé comme une bête fauve. L'étymologie est θήρα, bête sauvage.

5. Xénophon, *Memorab.*, I, 2. Cf. Pseudo-Andocide, *C. Alcibiad.*, 10 ; *Frag. Comic. anonym.* (édit Didot, p. 725); Athénée, XIII, 4. — Honnête est le sens le plus généralement donné du mot σεμνός. Dans ce sens-ci la vraie traduction de σεμνῶν γυναικῶν serait : femmes du monde ; car il est étrange de qualifier d'honnêtes des femmes que leur rang oblige en effet à donner l'exemple de la vertu, mais qui s'affranchissent sans scrupule de ce devoir. Il est vrai qu'on s'exprime encore ainsi aujourd'hui. Plus on s'avance dans l'étude du monde antique et plus on y retrouve notre civilisation aussi brillante que corrompue.

6. Οἴει γὰρ δὴ εἶναι πρῶτον μὲν, κάλλιστος τε καὶ μέγιστος· (καὶ τοῦτο μὲν δὴ παντὶ δῆλον ἰδεῖν ὅτι οὐ ψεύδη.) Platon, *Prim. Alcibiad.*, p. 104.

7. Plutarque, *Alcibiad.*, I.

8. *Omnium ætatis suæ multo formosissimus.* Cornelius Nepos, *Alcibiad.*, I.

priaient souvent de poser devant eux quand ils avaient à faire la statue d'Éros ou la statue d'Hermès [1].

Alcibiade, sous sa propre figure et sous celle de ces dieux, fut nombre de fois sculpté et peint. A son retour des Jeux Olympiques, où il avait remporté la victoire [2], il se fit faire deux portraits par le peintre Aglaophon de Thasos. Dans le premier portrait on voyait Alcibiade couronné par les figures allégoriques des Jeux Olympiques et des Jeux Pythiques [3]. Le second portrait, qui fut placé dans un des portiques des Propylées, montrait Alcibiade assis sur les genoux d'une autre figure allégorique personnifiant les Jeux Néméens. Dans ce tableau, dit Athénée, la tête d'Alcibiade surpassait en beauté celle des plus belles femmes [4]. A la même époque, les Athéniens élevèrent une statue au fils de Klinias, due au sculpteur Pyromakhos, qui le représentait conduisant un quadrige [5]. Un autre sculpteur, Niceratos, fondit un groupe en bronze d'Alcibiade et de sa mère Dinomakhè [6]. Les cités ioniennes, vraisemblablement à l'époque de sa grande victoire de Cyzique (411-410, av. J.-C.), consacrèrent au vainqueur des Lacédémoniens une statue de bronze qui fut placée dans le temple d'Hèrè à Samos [7].

Un demi-siècle après la mort d'Alcibiade, l'oracle d'Apollon Pythien ordonna au peuple romain, pour vaincre dans la guerre contre les Samnites, d'élever deux statues d'airain : l'une au plus sage, l'autre au plus vaillant des Grecs. Les Romains obéirent à l'oracle. Ils érigèrent une statue à Pythagore et une statue à Alcibiade [8]. Au temps de la domination romaine, l'empereur Hadrien fit élever sur le tombeau d'Alcibiade à Mélissa une statue de l'Athénien en marbre de Paros, et il ordonna que chaque année un taureau lui fût sacrifié ainsi qu'à un demi-dieu [9]. Enfin les derniers Grecs, les Byzantins, avaient placé dans leur grand gymnase public, appelé le Zeuxippos, la statue de bronze d'Alcibiade entre la statue de Périclès et la statue de Démosthène [10].

Au premier siècle de notre ère, plusieurs de ces images authentiques existaient encore. Pline l'Ancien vit dans le portique d'Octavie une statue d'Alcibiade en Amour et le foudre à la main [11]. A cette époque, il y avait aussi à Rome trois statues de

1. Pline, XXXVI, 4; saint Clément d'Alexandrie, *Admonit. ad gent.*, p. 95; Aristænète, *Epist.*, XI; Arnobe, 6.

2. Alcibiade avait été trois fois vainqueur à la course des chevaux, qui était considérée comme le plus noble des jeux. Cf. Thucydide, VI, 3; Plutarque, *Alcibiad.*, XXVI; Isocrate, *de Begis*, XVI. Il eût pu aussi concourir aux luttes, car, selon Isocrate, il ne le cédait à personne en force ni en adresse; mais Alcibiade avait renoncé dès sa jeunesse aux jeux d'athlètes, comme indignes de lui.

3. Ολυμπιὰς, Πυθιὰς; ce qui signifie : célébration des Jeux Olympiques et célébration des Jeux Pythiques. Pausanias, II, 22; Athénée, XII, 2.

4. Pausanias, I, 22; Athénée, XII, 9. — Certains archéologues, qui n'ont pas comparé le texte d'Athénée avec celui de Pausanias, ont vu dans Νεμέα, qui a le même sens allégorique que Pythias et Olympias, le nom d'une femme, et ont fait de cette prétendue Néméa une courtisane athénienne, maîtresse d'Alcibiade. C'est pourquoi Chaussard, dans son livre semi-romanesque des *Courtisanes grecques*, livre fait entièrement de seconde main et où fourmillent les erreurs, a mis Néméa (c'est-à-dire les Jeux Néméens) au nombre des hétaires !

On peut comprendre le sens de ces allégories de deux façons : ou le peintre voulut exprimer que le vainqueur aux plus grands des Jeux Sacrés panhelléniques, aux Jeux Olympiques, devait être couronné par les autres Jeux de la Grèce; ou Alcibiade fut réellement vainqueur non-seulement aux Jeux Olympiques, mais aussi aux Jeux Pythiques et aux Jeux Néméens. Pausanias dit positivement que le tableau d'Aglaophon qu'il vit sous les Propylées était en commémoration d'une victoire d'Alcibiade à la course des chars de Némée.

5. Pline, XXXIV, 19.

6. Id., ibid.

7. Pausanias, VI, 9.

8. Plutarque, *Numa*, IX. Cf. Pline, XXXVI, 6.

9. Athénée, XIII, 4.

10. *Anthologia græca* (édit. Tauschnitz), t. I, p. 29. Cf. Banduri, *Imperium orientale*, t. II, p. 862.

11. Pline, XXXIV, 12; Cf. Plutarque, *Numa*, XI.

l'Athénien. La première était sur le Forum, près de l'emplacement des Comices des Chevaliers[1]; la seconde, attribuée à Polyklès, était mutilée; sur le piédestal de la troisième, on avait inscrit le nom de Domitius Ahenobarbus[2]. Dans leurs pérégrinations en Grèce, Pausanias et Athénée virent encore à Athènes un des deux portraits d'Alcibiade peints par Aglaophon; à Samos, la statue érigée par les cités ioniennes, et à Mélissa, en Asie Mineure, la statue qui surmontait le tombeau d'Alcibiade[3]. Enfin un poëte grec anonyme décrivait ainsi la statue du gymnase de Byzance :

« J'admire le fils de Klînias, brillant de beauté et de génie; il rayonne dans le bronze. Tel il était lorsque dans la Cité Athénienne, mère des paroles éloquentes, il tenait assemblé le peuple de Cécrops, lui exposant de sages résolutions[4]. »

De ces marbres, de ces bronzes, de ces tableaux, aucun n'est parvenu jusqu'à nous. Il y a dans le Barbakeion, un des musées de la moderne Athènes, qui est si riche en œuvres de la grande époque, une série considérable de bustes et d'hermès d'archontes-éponymes depuis la LXXXVI[e] Olympiade (436, av. J.-C.); mais nous avons cherché en vain au milieu de ces honorables magistrats quelques figures d'Athéniens plus connus. Le Barbakeion n'a pas de Périclès, ni de Cimon, ni d'Alcibiade, ni de Thrasybule. Les musées d'Italie ont, à la vérité, plusieurs bustes d'Alcibiade; mais ils sont de l'époque romaine, par conséquent de seconde main. Ce sont des œuvres de sculpture décorative qui ornaient les pinacothèques et les jardins suburbains des riches Romains de l'empire. L'exécution en est médiocre et l'authenticité douteuse. Cependant toutes ces images ont entre elles une ressemblance manifeste qui peut justifier les maîtres de l'antiquité figurée de les avoir reconnues pour des Alcibiades.

Le musée du Vatican possède trois Alcibiades. Le premier, placé dans le Corridor Chiaramonti (n° 144), est un buste en marbre représentant un homme d'environ vingt-cinq ans. C'est ce buste que la *Gazette des Beaux-Arts* donne avec cette étude. Il est inédit, car il a été gravé d'après une très-belle photographie que M. Ad. Braun a bien voulu faire pour notre *Histoire d'Alcibiade*, quand nous étions à Rome. Ce buste est certes le plus remarquable à tous égards des Alcibiades d'Italie. Mais il est peut-être idéalisé. Il semble que le sculpteur ait voulu faire en marbre le panégyrique d'Alcibiade. Par sa barbe naissante et par ses traits d'une pureté *canonique*, Alcibiade paraît vingt ans; par l'expression sereine et puissante du visage il paraît trente ans. Dans cette tête il y a de l'Apollon et du Zeus. C'est un dieu, mais un dieu tombé qui a toutes les passions et toutes les ambitions humaines.

Le second Alcibiade du Vatican (Chambre des Muses, n° 510) est un hermès portant sur la gaîne l'inscription grecque AAKIB. Mais ces sortes d'inscriptions, ajoutées souvent après coup, n'ont pas une valeur d'authenticité. Visconti a donné ce marbre dans son *Iconographie grecque*. Il le considère, on ne sait trop pourquoi, comme une copie de la tête de la statue que l'empereur Hadrien avait fait élever sur le tombeau

1. Pline, XXXVI, 4.
2. Dion Chrysostome, *Orat.*, XXXVII.
3. Pausanias, I, 22; VI, 9.
4. Κλεινιάδην δε τέθεκα, περιστίλβοντα νοησας
ἀγλαΐῃ· χαλκῷ γὰρ ἀνέπλεκε κάλλεος αυγὴν,
τοῖος ἐών, οἷός περ ἐν 'Ατθιδ·, μητέρι μυθων,
ἀνδράσι Κεκροπιδῃσι πολυφρονα μῆτιν ἀγειρων.

Antholog. græc., t I, p. 26, édit. Tauschnitz.

d'Alcibiade à Mélissa. Nous préférons de beaucoup à cet Alcibiade le précédent et celui du musée de Naples. Le buste de la Chambre des Muses est celui qui diffère le plus des sept autres figures d'Alcibiade que l'antiquité nous a léguées. Le front est bas, les lèvres minces, l'arcade sourcilière à peine prononcée. L'énergie de l'expression, tempérée dans les autres bustes, est poussée ici jusqu'à la dureté. Si on tient



ALCIBIADE.

Buste en marbre au musée du Vatican.

cette figure pour le vrai portrait d'Alcibiade, il faut admettre que les auteurs ont singulièrement exagéré la beauté du fils de Klînias. Certes ce n'est pas là Alcibiade « le « plus beau des Grecs ».

Enfin, dans la Chambre de la Bige, se dresse une statue d'Alcibiade : un homme nu, qui, le pied sur son casque tombé à terre, combat avec un glaive brisé. C'est ce marbre qui serait peut-être plutôt une copie de la statue du tombeau d'Alcibiade. Alcibiade mourut dans un guet-apens, assailli par une cinquantaine d'ennemis. Or l'attitude de cette statue marque bien l'homme qui, sans espoir d'échapper, ne se

défend que pour mourir en héros; et il semble que le sculpteur du tombeau d'Alcibiade avait représenté le stratége au moment de sa mort. La figure de la Chambre de la Bige est grande et forte. La poitrine, large, se dilate. A cause du demi-jour qui règne dans cet angle de la pièce, il est difficile de bien distinguer la tête. Elle est petite et rappelle celle du musée de Naples, avec la barbe plus courte.

Le musée du Capitole (Salle des Bustes) a aussi un buste d'Alcibiade, à l'âge d'environ vingt-cinq ans. C'est une œuvre banale. La tête ressemble à celle du Corridor Chiaramonti, mais elle n'a pas son grand caractère. C'est un bellâtre, non un homme beau.

Un autre buste d'Alcibiade, à quarante ans, est au musée de Naples (Salle de la Callipyge, n° 58). C'est le prototype d'Alcibiade à l'âge viril, comme le buste du Corridor Chiaramonti, est le prototype d'Alcibiade jeune. Les années ont passé, mais c'est bien le même homme.

A Florence, aux *Uffizzi* (n° 203), il y a aussi un buste d'Alcibiade, paraissant à peu près quarante ans. Il se rapproche beaucoup de celui du musée de Naples, sauf que la barbe est très-courte, les yeux enfoncés et l'arcade sourcilière peu développée. Le nez, droit, n'est pas tout à fait assez long pour la parfaite proportion du visage. L'expression est songeuse, presque triste. C'est Alcibiade revenu des joies et des grandeurs de la vie.

Enfin on retrouve Alcibiade pour la septième fois sur une pierre antique tirée du cabinet des Fulvius Ursinus et gravée dans l'*Iconographie grecque* de Visconti [1]. C'est Alcibiade adolescent, Alcibiade à dix-huit ans. Nous devons avouer d'ailleurs que nous avons vainement cherché cette pierre antique dans les galeries publiques et privées de Florence, de Rome et de Naples. Cependant elle s'y trouve, puisqu'une cire, exécutée récemment en Italie d'après la pierre elle-même, nous a été très-gracieusement communiquée par M. Nigra, ministre d'Italie, dont on connaît les savantes études archéologiques et les beaux travaux littéraires. Ajoutons qu'il existe une autre pierre gravée, à ce que dit Faber et à ce que répète Visconti, qui représente les profils accolés de Socrate et d'Alcibiade avec leurs noms inscrits en grec. Dans cette pierre, selon ces auteurs, le profil d'Alcibiade est identiquement le même que celui de la pierre gravée qu'ils donnent dans leurs recueils.

Toutes ces images d'Alcibiade, comme nous l'avons dit, se ressemblent entre elles, à cette seule réserve que les Alcibiades jeunes, tels le buste du Corridor Chiaramonti, la pierre gravée et le buste du Capitole, ont naturellement la barbe moins fournie, les traits moins accentués, les rides moins marquées, les méplats moins accusés, et l'expression générale moins énergique que les Alcibiades à l'âge viril. Sauf ceci, ce sont les mêmes traits, c'est la même expression. La tête est bien construite; le visage s'allonge en ovale parfait; le cou est à la fois fort et élégant, comme celui d'Hermès, dieu des exercices gymniques. Le profil, absolument régulier, a les proportions parfaites et les formes pures de l'archétype de la beauté grecque. Encadré par une chevelure courte et frisée, le front est large. Une barre géniale s'estompe puissamment entre les bosses frontales, accusées avec une énergie excessive, et l'arcade sourcilière, longue et proéminente. L'œil est grand et bien ouvert. La paupière supérieure, suivant le mouvement de l'arcade sourcilière, tombe un peu, et la paupière inférieure paraît

1. J. Faber, *Imag. ex biblioth. F. Ursini*, pl. 4; Visconti, *Iconographie grecque*, t. I, pl. 16.

battue par les voluptés. Le sourcil n'est pas arqué : droit à sa base, il remonte imperceptiblement au point central et s'incline alors jusqu'à son extrémité. Le nez, fin et droit, se termine par un beau méplat. Les ailes qui recouvrent les narines, bien dessinées, ni trop ouvertes, ni trop fermées, sont grassement modelées et semblent douées d'une excessive mobilité. Il y a fort peu de distance du nez à la bouche, qui s'entr'ouvre sur la pierre gravée et sur le buste du Corridor Chiaramonti, et qui se ferme dans les autres bustes. La bouche, à lèvres charnues, dont les coins tombent, est sensuelle et dédaigneuse.

Dans les bustes de la première période, la ride qui part du nez et qui suit le contour de la bouche, et les rides de l'extrémité de l'œil, vulgairement appelées *patte d'oie*, sont déjà assez profondément marquées. Elles se creusent encore davantage dans les bustes de la seconde période, alors que les malheurs et les passions ont tracé plus avant leur sillon. Le contour du menton s'arrondit en virgule parfaite. La ligne en est si durement marquée, qu'on la retrouve sans peine même sous la barbe épaisse du buste du musée de Naples.

Les Alcibiades jeunes ont un léger collier de barbe naissante et une très-fine moustache, à peine indiquée. Dans les autres, la barbe frisée est fournie et rude; la moustache, longue, cachant le haut de la lèvre, retombe à l'assyrienne et se réunit aux poils de la barbe. L'expression de cette tête est complexe. Cependant son caractère prédominant est une grande énergie concentrée, cachée sous les apparences d'une sérénité dédaigneuse. On sent l'homme qui dit : Athéniens, blâmez mon manteau traînant et mes allures efféminées; occupez-vous de mes folies et de mes débauches; vous ne connaissez pas l'énergie, l'ambition, la puissance d'Alcibiade !

HENRY HOUSSAYE.



LIVRES

Itinéraire de l'Orient. — Grèce et Turquie d'Europe, par M. Émile Isambert [1].

Si ce *guide* était seulement un livre aussi exact qu'il est possible et le meilleur de ceux que doit emporter tout voyageur qui va en Grèce ou en Turquie, je ne le signalerais pas aux lecteurs de la *Gazette*. Aussi bien sur ce point sa réputation est-elle assurée. L'ouvrage a un autre mérite qui le recommande à quiconque s'occupe des pays classiques et de l'antiquité : il résume les dernières recherches savantes faites dans les provinces helléniques et dans la péninsule du Balkan. On ne trouvera nulle part ailleurs ce résumé ; on ne verra nulle part plus complétement quel zèle ont dépensé un si grand nombre de courageux explorateurs. Les résultats de ces travaux sont dispersés dans des brochures spéciales, dans des revues ; ils échappent d'ordinaire au grand public, souvent même aux lettrés et aux artistes qui sauraient en apprécier la valeur. M. Isambert s'est imposé la tâche, en parcourant pas à pas la Grèce et l'empire ottoman, de marquer dans chaque contrée, dans chaque canton, les plus récentes découvertes. Il l'a fait en très-bons termes, avec une parfaite clarté ; il montre à chaque page des scrupules d'exactitude et de conscience auxquels tout lecteur instruit sera sensible.

La première édition de ce livre a rendu de grands services. Tous ceux qui l'ont emportée en voyage, la contrôlant heure par heure, la soumettant à cet examen de détails qui est plus sévère qu'aucun autre, savent ce qu'elle vaut. La nouvelle édition est deux fois plus étendue que la première. Depuis vingt ans les voyages d'art et d'érudition ont été fréquents en Turquie; ils ont dissipé bien des voiles. Nous savons ce qu'est l'Épire, cette *terra incognita* des vieux Pélasges où l'on compte plus de deux cents acropoles en ruine [2]. M. Heuzey a décrit la Thessalie, la Macédoine, l'Olympe ; il y a retrouvé non-seulement des villes célèbres et une archéologie figurée très-originale, mais des monuments de premier ordre, comme est par exemple le grand édifice de *Pálatitza*. MM. Deville et Coquart ont déblayé, mesuré, restitué les sanctuaires mystérieux de Samothrace. Quelques pages seulement de leur mission sont imprimées ; les marbres qu'ils ont recueillis pour le Louvre attendent depuis six années à Énos qu'un navire de la station du Levant aille les chercher. Cependant une commission autrichienne visite ces ruines à nouveau et dès demain nous donnera un grand ouvrage où il sera difficile de reconnaître la part qui devrait rester à l'honneur de nos compatriotes. Déjà une fois dans les mêmes régions nous nous sommes laissé surprendre par des étrangers venus après nous. Le voyage de M. Perrot à Thasos donna à M. Conze, le professeur même qui étudie aujourd'hui les fouilles de MM. Deville et

1. 2e édition, Paris, Hachette, 1873.
2. Les itinéraires de l'Épire ont été rédigés par M. Gaultier de Claubry.

Coquart, l'idée de parcourir cette île. L'ouvrage de l'archéologue allemand a paru avant celui du savant français. Pour la Thrace et pour la Roumélie, la grande publication de Viquesnel avait du moins pris rang dans la science, alors que d'autres voyageurs n'avaient pas encore suivi la route ouverte par ce consciencieux géographe. Les travaux de Guillaume Lejean, qui a connu mieux qu'aucun autre la Turquie d'Europe, sont restés interrompus par la mort. Cet homme d'une activité infatigable, ce curieux intrépide, ne trouvait guère le temps d'écrire; à peine revenu des plus longues explorations il repartait, réservant pour l'âge du repos les livres qu'il nous promettait. Ces loisirs, que nous désirions pour lui, ne lui ont pas été accordés. M. Isambert du moins a pu profiter d'une foule de renseignements que Lejean lui avait donnés. On voit combien sont nombreux et précis les documents qui ont servi à rédiger les itinéraires de la Turquie, sans compter les secours que l'auteur a dus pour le mont Athos à M. Miller, pour le berceau de la puissance macédonienne à M. de la Coulonche, pour la Crète à MM. Thenon et Perrot, pour le Pélion et l'Ossa à M. Mézières, pour les Principautés à M. Ubicini, pour l'Albanie à Georges de Hahn et à M. Hecquard.

Même dans la partie réservée à la Grèce les nouvelles descriptions ne sont pas rares. A côté des itinéraires où Leake et M. Curtius sont les principales autorités de l'auteur, on remarquera la topographie de la Triphylie, de l'Étolie, de l'Acarnanie, d'après MM. Boutan, Bazin et Heuzey; mais dans le royaume hellénique les faits géographiques frapperont moins que les grandes découvertes qui ont éclairé l'histoire de l'art et l'archéologie. Les fouilles d'Éleusis par M. F. Lenormant, celles de l'Hiéron des Muses par M. Decharme, du Céramique par les antiquaires athéniens, du théâtre de Dionysos par M. Strack, l'étude par M. Terrier des temples de Sunium, les recherches faites à Delphes par M. Foucart qui a retrouvé gravées sur un mur monumental une grande partie des archives du sanctuaire et trois cents actes d'affranchissement : tels sont les quelques-uns des chapitres inédits que l'auteur a voulu ajouter à son ouvrage et qui donnent à ce guide un caractère vraiment scientifique.

Presque tous les noms que nous venons de rappeler appartiennent à l'école française d'Athènes; le livre lui est dédié. On ne lit pas les résumés de M. Isambert sans voir combien cette école a travaillé, quels grands services elle a rendus. Ses recherches, si dignes d'être connues, sont rarement sorties du cercle étroit des érudits. L'École a eu le tort de ne pas réunir tant de mémoires dus à son zèle dans un recueil spécial, de décrire la Turquie et la Grèce dans des publications séparées, au lieu d'élever un vaste monument qui montrât toute l'étendue de son œuvre. Par là elle eût forcé ceux qui profitent de ses recherches, souvent sans la nommer, à reconnaître ce qu'ils lui doivent. Certes il importe beaucoup plus de bien faire que de se voir rendre justice, et l'estime d'un très-petit nombre de juges éclairés peut suffire à de consciencieux travailleurs; mais c'est aussi un devoir pour une institution d'être soucieuse, sinon de sa gloire, du moins de celle de l'État, sinon des honneurs qu'elle mérite, du moins de l'encouragement que les nouvelles promotions trouvent toujours dans la réputation solidement établie de celles qui les ont précédées.

DUMONT.

Le Rédacteur-Gérant : RENÉ MÉNARD.

PARIS — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1519]



LES ÉDITEURS CONTEMPORAINS

FIRMIN DIDOT

Le nom de la famille Didot, consacré par trois générations d'hommes célèbres dans la librairie française, se rattache à toutes les innovations survenues depuis un siècle, non-seulement dans la typographie, mais encore dans la direction générale des études littéraires. Des tentatives, trop peu remarquées des artistes, ont déjà été faites à plusieurs reprises par MM. Didot pour relier l'art à la littérature et à l'histoire générale. Aujourd'hui, un effort nouveau se produit dans le même sens, et, sans sortir du cadre spécial qui nous est imposé par la nature du recueil où nous écrivons, nous croyons devoir le signaler.

Les *Chefs-d'œuvre historiques et littéraires du moyen âge* sont en cours de publication : la *Conquête de Constantinople,* par Villehardouin, a déjà paru; l'*Histoire de saint Louis,* par Joinville, paraît cette année, et le catalogue nous annonce que ces deux ouvrages peuvent être considérés comme les types de tout le recueil. Le texte original de Joinville, sévèrement ramené à l'orthographe des chartes du vieux chroniqueur, est accompagné d'une traduction française placée en regard, d'une analyse historique et littéraire, d'un vocabulaire complet et d'une série d'éclaircissements historiques destinés à vulgariser l'histoire du costume civil et militaire au temps de saint Louis. Ce travail, confié à M. Natalis de Wailly, dont le nom fait autorité, donne à cette nouvelle édition un caractère tout à fait exceptionnel.

Nous n'avons pas à apprécier ici les écrits de Joinville au point de



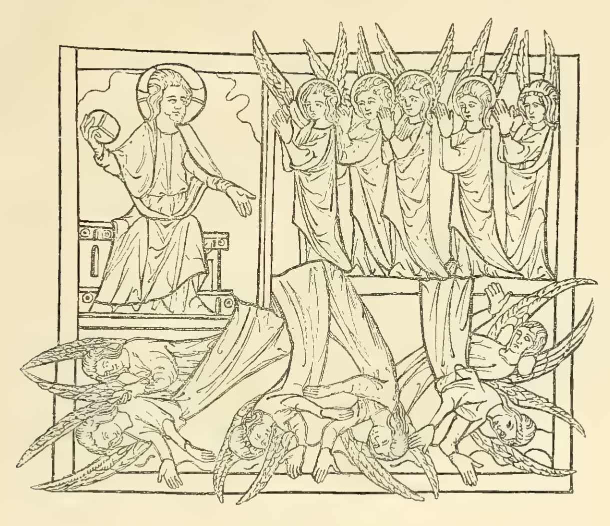
L'ANGE ET SAINT JEAN ÉCRIVANT L'APOCALYPSE.

vue littéraire; rappelons seulement ce que M. Natalis de Wailly disait dernièrement dans une séance de l'Institut de France : « Il fut un temps où les arbitres du goût qualifiaient de patois barbare la langue de Villehardouin et de Joinville; c'est au nom du goût, mais du goût associé à l'érudition, que l'arrêt a été cassé. »

Ce qui donne un très-grand charme aux productions du moyen âge, c'est le lien de parenté qui existe entre toutes les productions de cette époque. Lorsqu'on regarde les miniatures du temps, les vitraux ou les tapisseries, on est frappé par l'unité d'inspiration qui est le caractère des grandes époques. Si on lit une page de Joinville et qu'on la compare avec les miniatures qui décorent le livre, on y trouve la même bonhomie

dans les intentions, la même naïveté charmante dans les expressions. Cet accord parfait entre le texte et les gravures qui l'accompagnent est certainement un des plus grands charmes du livre. Au reste, pour rendre la pensée qui a présidé à cette publication au point de vue de l'art, nous ne pouvons mieux faire que de citer :

« Le public français est depuis longtemps lassé de ces illustrations de fantaisie qu'on demande à la seule imagination de quelques brillants artistes. La science doit pénétrer, elle doit régner dans ces images



LA CHUTE DES ANGES.

mêmes dont nous aimons aujourd'hui à orner les pages de nos grands écrivains. Or, quand il s'agit des poëtes et des historiens du moyen âge, le procédé le plus scientifique consiste à illustrer leurs œuvres *comme elles l'auraient été de leur vivant*. Telle est en deux mots toute notre méthode et nous l'avons appliquée très-largement dans la vie de saint Louis. Nous avons eu l'heureuse fortune de trouver à la Bibliothèque nationale un manuscrit du « confesseur de la reine Marguerite », qui fut sans doute écrit et peint dans les dernières années de Joinville. Plus de cent miniatures y reproduisent les principales scènes de la vie du saint roi et les miracles qui ont donné lieu à sa canonisation. Quant au *Credo*,

il a été illustré par vingt-six petits bois reproduisant toutes les miniatures d'un magnifique manuscrit qui a jadis appartenu à la Bibliothèque nationale et qui se trouve aujourd'hui dans la collection de lord Ashburnham. « Outre les bois qui ont trait directement à l'histoire racontée par Joinville, il y a dans les annexes du livre de nombreux dessins de costumes, de sceaux et de monnaies, dus à un des collaborateurs de la *Gazette*, M. G. Demay, qui est aujourd'hui l'homme le plus compétent dans cette matière. Enfin deux chromolithographies renseignent le lecteur sur la couleur des miniatures du temps, tandis que des cartes explicatives et des fac-simile de l'écriture de Joinville viennent satisfaire sa curiosité sur d'autres points.

Tout cet ensemble est parfaitement homogène et harmonieux, et nous sommes heureux d'apprendre que MM. Didot ont sous presse une édition, conçue d'après le même plan, des ouvrages de Froissart, de Comines, et un volume sur la *Littérature du moyen âge*. A propos de ce dernier, le catalogue met cette phrase : « L'illustration elle-même formera un enseignement élémentaire; elle sera comprise et exécutée de manière à présenter un résumé vivant de l'histoire de la miniature depuis le IXe siècle jusqu'à la fin du moyen âge. » Les miniatures constituent, avec les vitraux et les tapisseries, la véritable histoire de la peinture française avant la Renaissance, et la publication qu'on nous annonce a d'autant plus d'intérêt, qu'il y a dans cette forme de l'art une foule de petits chefs-d'œuvre absolument ignorés du public.

Parmi les livres nouveaux publiés par MM. Didot, celui que dom Guéranger, abbé de Solesmes, intitule *Sainte Cécile et la Société romaine aux deux premiers siècles*, nous initie à la société chrétienne des premiers temps de l'Église, en même temps qu'il nous raconte la vie de sainte Cécile. Les gravures, se conformant à la marche du livre, suivent deux modes d'illustrations qui marchent parallèlement. D'une part, ce sont des documents archéologiques destinés à nous faire connaître les catacombes et le symbolisme des premiers chrétiens; puis on nous fait passer sous les yeux les chefs-d'œuvre de la peinture et de la statuaire qui ont sainte Cécile pour objet. Ici donc, comme dans le Joinville, le texte et les gravures ne font qu'un, bien que quelques-uns des ouvrages représentés soient tout à fait modernes.

La partie qui traite de la décoration des catacombes est très-intéressante et accompagnée de nombreuses figures explicatives. Nous ne pouvons nous arrêter au symbolisme des premiers chrétiens, que l'auteur présente avec de grands développements et une parfaite lucidité. Une analyse, même succincte, de cette partie du livre nous entraînerait

au delà des bornes prescrites par un article de revue. Nous donnons seulement comme spécimen la reproduction du célèbre plafond d'Orphée, dans le cimetière de la voie Ardéatine. C'est une des peintures qui expriment le mieux le mélange des traditions de l'art païen avec les innovations apportées par le culte nouveau. Au centre, Orphée, symbole de l'harmonie universelle, charme les animaux par les accents de sa lyre :



ORPHÉE

(Cimetière de la voie Ardéatine.)

autour de la composition principale, on trouve les sujets habituels aux peintres des catacombes, *Daniel dans la fosse aux lions*, *Moïse frappant le rocher*, *l'Agneau symbolique*, *la Colombe tenant un rameau*, etc. Il est à remarquer que la division en petits compartiments répond absolument au système décoratif usité à Pompeï et dans l'empire romain, et qu'on ne trouve pas trace du style byzantin, qui commence l'art chrétien proprement dit.

Le style byzantin est au contraire parfaitement caractérisé dans une mosaïque du IXe siècle, où l'on voit le Christ ayant à sa gauche saint Pierre, saint Valérien et sainte Cécile, et à sa droite saint Paul, sainte Agathe et saint Paschal Ier, dont le nimbe est carré pour montrer qu'il était vivant quand la mosaïque a été faite.

L'auteur passe successivement en revue les ouvrages d'art qui ont trait à la vie de la sainte dont il écrit l'histoire. Il paraît que le XIIIe siècle n'avait pas encore assigné d'attributs particuliers à sainte



MOSAÏQUE DU IXe SIÈCLE.

Cécile, puisque Cimabué nous la fait voir une main appuyée sur les Évangiles, tandis que l'autre tient une palme. Van Eyck est le premier qui ait représenté sainte Cécile au clavier d'un orgue. Raphaël la montre comme patronne de la musique dans son tableau du musée de Bologne. Nous devons à l'obligeance de MM. Didot de pouvoir donner une reproduction de la célèbre gravure de *Marc-Antoine*, d'après la composition de Raphaël ; mais on remarquera que cette gravure a été faite d'après une conception primitive qui diffère sensiblement du tableau. Le livre de M. Guéranger montre, soit dans des gravures tirées hors texte, soit dans des bois intercalés dans le corps de l'ouvrage, des ouvrages de Cimabué, Angelico de Fiesole, Francia, Van Eyck, Pinturicchio, Raphaël, Jules Romain, le Dominiquin, le Bernin, et enfin la belle décoration de



SAINTE CÉCILE DANS LE CHŒUR DES VIERGES.

Peinture d'Hippolyte Flandrin.

Saint-Vincent-de-Paul, où Hippolyte Flandrin a placé sainte Cécile dans le chœur des vierges.

L'auteur de ce livre est un érudit qui met son savoir au service de sérieuses convictions; mais nous devons signaler, au point de vue de l'art, une petite lacune qui d'ailleurs vient peut-être moins d'un oubli de l'auteur que de la rareté, malheureusement trop évidente, de documents capables de nous éclairer. M. Guéranger insiste beaucoup sur la position élevée de sainte Cécile et sur la société opulente qui formait son entourage, et ce point de vue, par lequel il s'écarte de certaines opinions reçues, n'est pas un des moins piquants de son livre. Seulement, puisqu'il y a eu dès l'origine des chrétiens appartenant à la classe riche, nous voudrions savoir quelles modifications leur foi apportait dans la décoration de leurs maisons. Nous savons assez bien ce qu'était la maison d'un riche païen : tout ce qui l'entourait se rattachait à ses croyances et n'était par conséquent plus admissible pour un chrétien. Je vois bien ici dans l'atrium les portraits des aïeux, le foyer consacré à la divinité protectrice; mais chez le chrétien, le culte des ancêtres n'existe plus, il n'y a pas de divinité spéciale pour la famille, la prière orale a remplacé la libation, et la flamme du foyer a perdu son caractère religieux. Dès lors le caractère de la décoration doit changer, et mille usages intimes se rattachant au culte et ayant une influence sur le mobilier, ont dû le transformer singulièrement. Entre un temple païen et une basilique chrétienne, nous voyons clairement la différence; mais l'archéologie n'a point encore déterminé celle qui existait entre deux villas opulentes, dont les maîtres appartiennent à des cultes différents. Des recherches sur ce point pourraient intéresser l'histoire des mœurs aussi bien que l'histoire de l'art.

Les études sur l'archéologie marchent parallèlement avec celles de l'histoire, mais elles ont un lien commun qui est l'étude des mœurs. Nous n'aurions pas à revenir sur les livres de M. Paul Lacroix, dont la *Gazette* a déjà rendu compte, si nous ne tenions à montrer le plan suivi par MM. Didot pour un ensemble de publications qui semblent toutes corollaires l'une de l'autre et surgissent chaque année en vue d'une idée suivie avec une rare persévérance : vulgariser l'instruction avec l'aide des beaux-arts. Voici par exemple un volume, la *Vie militaire et religieuse au moyen âge,* dont le texte, d'une clarté parfaite, est chargé de nous initier aux usages et aux croyances de nos pères. Les nombreuses gravures qui l'accompagnent ont toutes pour objet, ou de nous rappeler le souvenir d'un chef-d'œuvre célèbre, ou de nous faire connaître quelque particularité de l'histoire de l'art; et comme elles sont destinées à servir



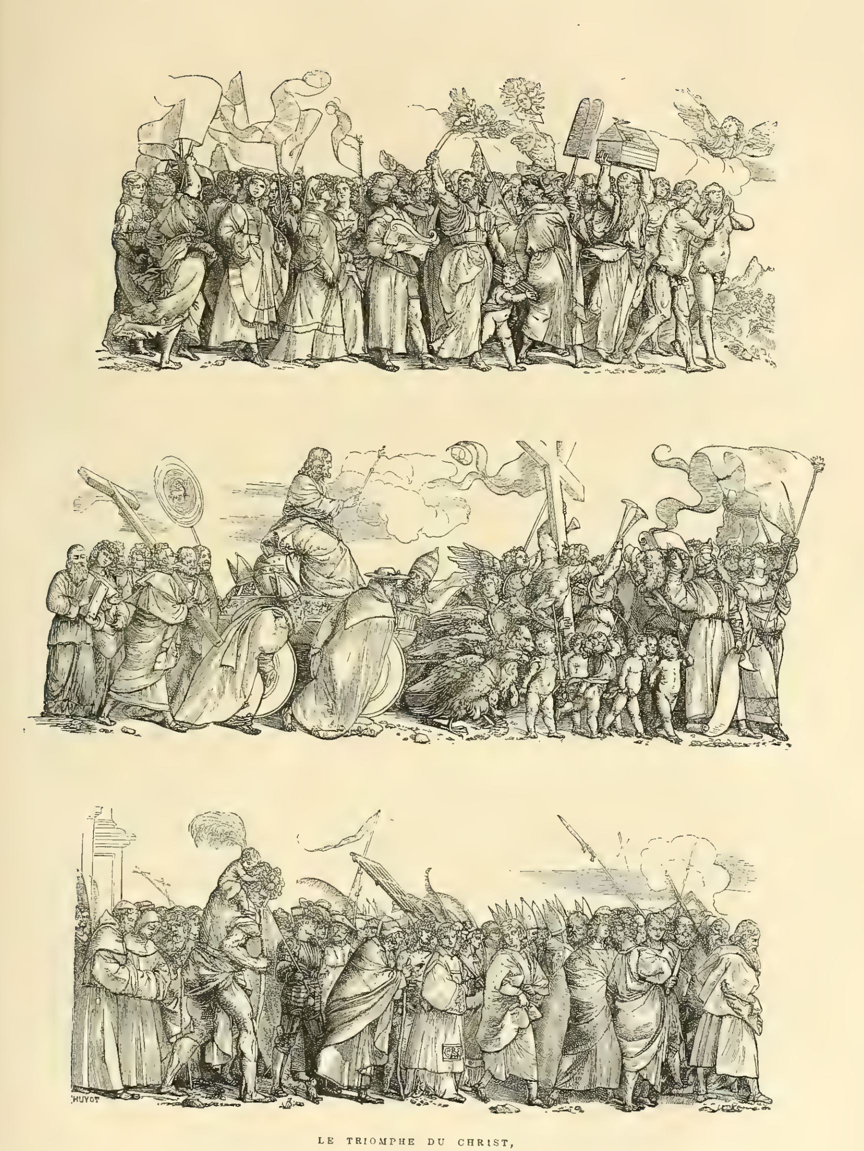
LA DESCENTE AUX LIMBES

Fresque de Simone di Martino.

d'explication au texte, on apprend à connaître le sentiment artistique d'une époque en même temps qu'on en étudie les mœurs et les croyances.

Le vieux peintre Simone di Martino, dans une fresque de Santa-Maria-Novella, à Florence, va nous montrer comment nos pères comprenaient la *Descente aux limbes.* « Le lecteur a sous les yeux, dit M. Paul Lacroix, la suave composition dans laquelle le peintre semble avoir traduit le poëme attribué au poëte chrétien du VIIe siècle, Venance Fortunat. Le mur de séparation élevé par le péché s'écroule à l'approche du Sauveur; les portes mêmes de la captivité des élus servaient de pont pour franchir l'abîme, et l'esprit du mal, écrasé sous les pas de Jésus-Christ, frémit en serrant dans sa main la clef fatale, devenue inutile. Le père du genre humain s'élance, avec un respectueux empressement, vers le nouvel Adam qui porte l'étendard victorieux de la croix; la joie, l'amour, la reconnaissance, animent le groupe majestueux des élus, parmi lesquels se distinguent Ève et saint Joseph agenouillés; Abel, Noé, Aaron, Moïse, David, Judas Machabée, Jean-Baptiste, etc., reconnaissables par leurs emblèmes ou leurs costumes. Dans la sombre région voisine, d'où s'échappent des flammes, les esprits infernaux, naïvement représentés, s'étonnent et frémissent. Une figure dans l'ombre d'une embrasure ouvrant sur le purgatoire exprime la consolation et le soulagement que la venue du Christ apporte à ces âmes qui achèvent de se purifier. »

On sait combien le moyen âge aimait la représentation des mystères, et les scènes qu'on y jouait forment souvent le sujet des bas-reliefs ou des vitraux. La liberté d'allure que l'art prit sous la Renaissance n'a pas empêché les artistes de suivre souvent à la lettre la disposition adoptée aux époques antérieures. C'est ce qui arrive pour le *Triomphe du Christ,* grande composition en forme de frise qui a été attribuée au Titien et qui, sauf la tournure particulière que le peintre a donnée à ses figures, est la reproduction assez fidèle de compositions beaucoup plus anciennes et conçues dans un style presque hiératique. Dans une scène de ce genre, la place de chaque personnage est à peu près marquée d'avance, et il est difficile à l'artiste de s'en écarter sensiblement. Adam et Ève ouvrent la marche, conduits par un ange qui vole en tenant une croix. Immédiatement après viennent les patriarches, Noé tenant l'arche sur ses deux mains, Moïse portant les tables de la Loi, Josué avec le soleil, Abraham tenant le couteau qui va sacrifier Isaac, etc. Au milieu de la composition, les quatre évangélistes, personnifiés symboliquement par l'aigle, le lion, le bœuf et l'ange, traînent le char triomphal qui porte le Christ, tandis que les papes, les cardinaux, les évêques, poussent les roues avec leurs mains.



LE TRIOMPHE DU CHRIST,

D'après une composition, en forme de frise, attribuée au Titien.

Les apôtres, les saints confesseurs, les martyrs, tenant en main les instruments de leur supplice, les guerriers qui ont combattu pour la foi, forment la suite du cortége, qui finit avec le gigantesque saint Christophe portant l'enfant-Dieu sur ses épaules et s'appuyant sur l'arbre qui lui a servi à traverser le torrent.

Si d'une procession pieuse nous voulons passer à une scène d'un caractère tout différent, le graveur Abraham Bosse va nous prouver qu'on peut mettre du charme et de l'esprit dans tout, même dans une cérémonie officielle, où la place et le costume de chaque personnage sont déterminés d'avance avec une rigueur inflexible. Nous assistons au cortége des chevaliers du Saint-Esprit traversant la cour du palais de Fontainebleau pour se rendre à la chapelle, où l'on va recevoir de nouveaux chevaliers. En A B C, nous voyons les portes et la terrasse du palais, en D E F, les trompettes, les tambours, les fifres; en G H, quatre hérauts d'armes et le roi d'armes; en I K, l'huissier et le héraut de l'ordre; en L, le maître des cérémonies; en M, le garde des sceaux; en N, les chevaliers novices; en O, les commandeurs de l'ordre, et en P, le roi. La scène est vue à vol d'oiseau, comme il convient à la représentation d'une cérémonie, où le moindre détail doit être souligné et absolument visible.

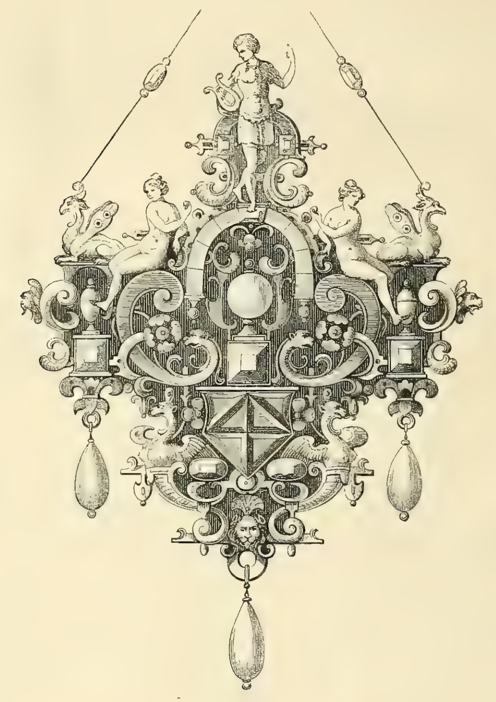
Les volumes de M. Paul Lacroix, *les Arts, les Mœurs, usages et costumes, la Vie civile et religieuse,* et le volume sur les sciences qui est en préparation, sont destinés à former une véritable encyclopédie du moyen âge et de la Renaissance. Bien que le volume sur les arts semble rentrer plus spécialement dans le cadre habituel de nos études, les deux autres s'y rattachent par les gravures qui les accompagnent et qui font de cette publication un grand ouvrage d'art divisible à volonté. Dans *les Arts,* l'auteur traite successivement de l'ameublement, de la céramique, de l'orfévrerie, de la peinture, de la sculpture, etc.; mais de nombreux modèles, pouvant se rapporter à chacune de ces séries, se trouvent répandus dans les autres volumes publiés. Ainsi, le chapitre sur l'orfévrerie, où l'auteur expose avec une lucidité parfaite l'histoire de cet art, depuis les Byzantins jusqu'à la Renaissance, contient presque à chaque page une gravure destinée à montrer le style de chaque époque, et c'est là que nous avons pris ce joli bijou de Benvenuto Cellini, qui exprime si bien le goût italien du XVIe siècle; mais nous tenions à faire passer sous les yeux du lecteur le fameux candélabre de la cathédrale de Milan, connu sous le nom d'*Arbre de la Vierge,* et cette fois nous avons puisé dans la *Vie militaire et religieuse.* Il y est parfaitement à sa place dans un chapitre où il s'agit de la décoration des églises au moyen âge.



CORTÉGE DES CHEVALIERS DU SAINT-ESPRIT,

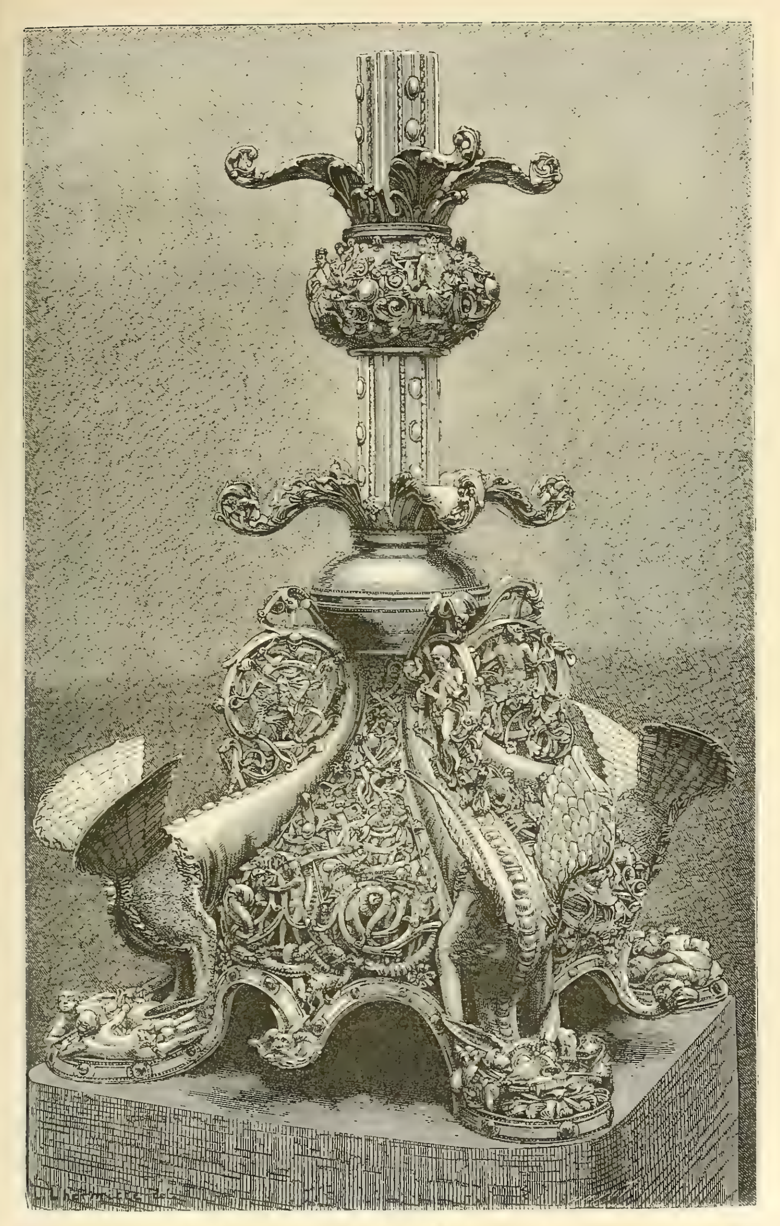
D'après une gravure d'Abraham Bosse.

L'*Arbre de la Vierge,* une des merveilles de l'orfévrerie religieuse du XIIIe siècle, est un chandelier à sept branches, comme il y en avait autrefois dans toutes les grandes églises, en souvenir de celui de Jérusalem. La base est formée par des animaux fantastiques placés aux quatre angles et reliés entre eux par de nombreux rinceaux. Des sujets de l'An-



PENDELOQUE DE BENVENUTO CELLINI.

cien Testament, les signes du zodiaque, les vertus et les vices personnifiés, et une multitude d'animaux, forment de charmantes statuettes groupées dans l'ornementation. Les quatre arts libéraux et les quatre grands fleuves de l'Écriture, également personnifiés, sont placés dans les enroulements formés par la queue des animaux ailés. Le nom d'*Arbre de la Vierge* a été donné à ce splendide candélabre à cause d'un enroule-



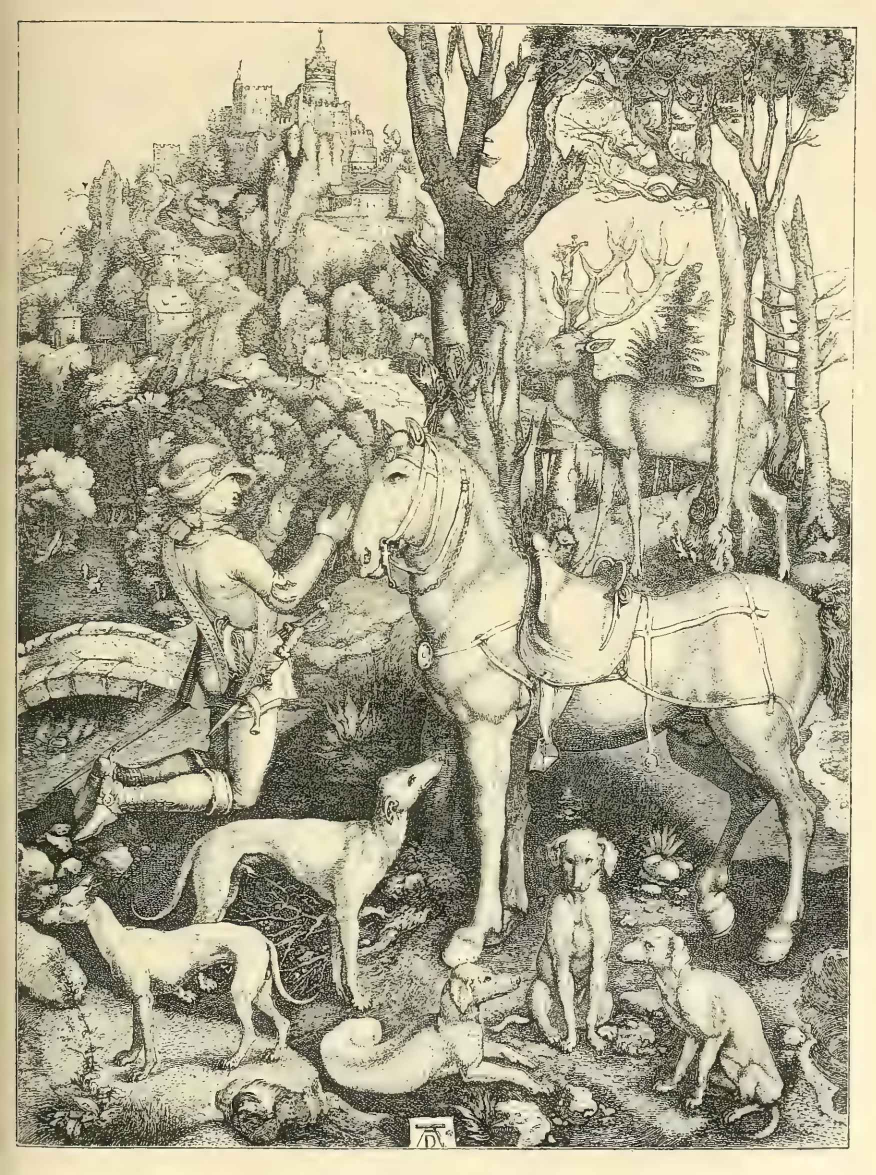
BASE D'UN CANDÉLABRE DE LA CATHÉDRALE DE MILAN.

ment de feuillage placé au milieu de la tige centrale, dans lequel on voit la Vierge tenant l'enfant Jésus que trois mages à cheval viennent adorer : huit prophètes complètent cette riche ornementation.

En multipliant sous toutes les formes les œuvres des grands maîtres, les éditeurs se sont proposé, dans le livre sur *les Arts*, de donner un spécimen de leur manière, comme nous le voyons dans les reproductions en fac-simile, telles que la célèbre gravure d'Albert Durer, *Saint Hubert en adoration* devant la croix que porte un cerf, ou bien celle du Lorrain Pierre Woeiriot : *Phalaris, tyran d'Agrigente*, faisant enfermer dans un taureau d'airain des victimes humaines destinées à être brûlées vives, et dont les cris reproduisaient les mugissements d'un taureau. Dans les autres volumes, qui n'ont pas trait directement aux arts, le but était différent, et c'est à titre de documents que nous y voyons défiler devant nous les ouvrages de Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, Spinello Aretino, Finiguerra, Raphaël, Titien, Tintoret, Van Eyck, Holbein, etc. Mais les tableaux ne suffisant pas, il a fallu demander aux monuments les sculptures qui les décorent, aux églises leurs vitraux, aux appartements leurs tapisseries, aux manuscrits leurs miniatures, aux vieux livres les gravures sur bois dont ils étaient accompagnés. Ici, il y a nécessairement une certaine inégalité dans la valeur des œuvres reproduites; mais celles qui semblent les plus brutales dans l'exécution sont néanmoins d'un grand intérêt pour l'histoire de l'art, et personne ne se plaindra de voir reproduite en fac-simile l'imagerie de la chronique de Nuremberg et des plus anciens essais de la gravure.

MM. Didot ont publié une superbe édition du *Nouveau Testament*, illustrée d'après les tableaux des maîtres et enrichie d'une ornementation dont les motifs sont empruntés à la Renaissance italienne. Chaque page est décorée de bordures, de lettres initiales prises dans les manuscrits italiens des XVe et XVIe siècles, et de nombreux médaillons d'après les œuvres de Raphaël sont encastrés dans les bordures avec lesquelles ils font corps. La richesse de ces encadrements est même telle que les compositions de Raphaël n'apparaissent en quelque sorte que comme un accessoire. Ce *Nouveau Testament* est un très-beau livre de luxe, mais on n'y trouve pas, comme dans les ouvrages précédents, l'art considéré dans ses rapports avec l'histoire.

Une Bible conçue comme la *Sainte Cécile* aurait l'avantage, non-seulement d'appeler l'attention sur une multitude de chefs-d'œuvre, mais encore de montrer les transformations de l'idéal chrétien pendant dix-huit siècles. Le Christ implacable et terrible que Michel-Ange a placé dans son *Jugement dernier*, et qui répond à d'anciennes



SAINT HUBERT EN ADORATION,

D'après une gravure d'Albert Durer.

traditions, le Christ maigre, osseux, souffrant, que le moyen âge a rêvé et dont l'Espagnol Moralès a donné le type le plus complet, le Christ philosophe de Léonard de Vinci, le Christ si profondément humain de Rembrandt, répondent à une inspiration très-différente, quoique puisée à la même source. Si la religion est immuable, les inspirations qu'elle donne sont, au point de vue de l'art, infiniment variées, parce qu'elles sont incessamment modifiées par les mœurs. Les vieilles madones si roides du XIIe siècle semblent n'avoir d'autre mission que de servir de support à l'enfant-Dieu et s'effacent derrière sa toute-puissance; aux débuts de l'école florentine, nous trouvons la Vierge intercédant pour les pécheurs épouvantés qui s'accrochent aux pans de sa robe, et dans nos églises françaises du XVe siècle la voilà souriante, radieuse, reine du Ciel, montrant au genre humain le divin Rédempteur. La voyez-vous maintenant, ingénue et naïve, dans cette prairie où la placent les peintres de l'Ombrie, ou Raphaël dans sa première manière? elle n'a d'autre souci que de contempler l'adorable Enfant qui dort parmi les fleurs ou joue avec le petit saint Jean. Que deviendrait-elle dans un climat plus froid, dans une contrée humide, où la vie entière se concentre autour du foyer? Les peintres flamands vous la montreront sous la forme d'une bonne ménagère, dans une chambre bien propre, avec des meubles reluisants : vous reconnaîtrez la reine du Ciel à la riche couronne que le peintre lui a placée sur la tête. L'expression de son visage n'indique pas cependant qu'elle ait conscience de sa haute mission; sa préoccupation est ailleurs, et nous sommes sûrs que l'enfant-Dieu n'aura jamais froid aux pieds. C'est de la prose, si l'on veut, mais cette prose est l'idéal des peuples déshérités du soleil, qui s'absorbent dans la vie intime et pour qui la Vierge est le type de la mère attentive et soigneuse. Si des types nous passons à l'examen des faits racontés, nous y trouverons la même variété dans le mode de représentation. Il n'est pas un paragraphe de l'Évangile qui n'ait donné lieu à des interprétations par l'art, et depuis les diptyques byzantins jusqu'au *Reniement de saint Pierre*, de David Teniers, vous trouverez partout la marque du génie de l'artiste, et la trace du milieu où il a vécu.

L'histoire de la peinture religieuse, c'est l'histoire de tous les sentiments humains; mais si les types divins se rattachent toujours à des idées générales, il n'en est pas de même pour certains types secondaires, dont la signification peut varier ou être sujet à contestation. L'archéologie cherche alors à en déterminer les origines ou les transformations. Dans les *Nouveaux Mélanges archéologiques*, le père Cahier s'efforce de montrer « les sources où puisait l'art du moyen âge », et



LE TYRAN PHALARIS ET LE TAUREAU D'AIRAIN,

D'après une gravure de P. Woeiriot.

entre dans de grands développements sur un des points les plus obscurs de l'histoire ornementale de nos églises, celle qui concerne le *bestiaire*. Le travail que montre aujourd'hui le père Cahier est le complément des études publiées antérieurement avec la collaboration du père Martin, et qui font autorité dans l'archéologie chrétienne.

Les bestiaires sont des recueils contenant la description d'une foule d'animaux réels ou fantastiques, qui furent employés au moyen âge pour la décoration des églises ou l'ornementation des manuscrits.

Les animaux, selon les habitudes qu'on croyait avoir observées chez eux, ou selon d'antiques traditions dont l'origine remonte le plus souvent au paganisme, rappellent certaines vertus que les chrétiens doivent pratiquer et certains vices qu'ils doivent éviter; ces rapprochements étaient admis dès les premiers temps du christianisme, et les représentations d'animaux dans nos anciennes églises ont une signification dont les bestiaires copiés et annotés par les moines peuvent seuls nous donner la clef. La présence d'une foule d'animaux réels ou figurés s'explique ainsi par le sens que nos pères y attachaient : ainsi le *pélican* qui se déchire les entrailles pour ses enfants, le *phénix* qui renaît de ses cendres, le *centaure* qui symbolise les passions animales, étaient parfaitement à leur place dans un édifice religieux. Cette histoire naturelle mythique est en grande partie empruntée à l'antiquité. La *sirène*, entre autres, est l'image des séductions dangereuses; l'histoire d'Ulysse nous prouve qu'elle avait déjà ce caractère dans les temps les plus reculés.

En niant absolument la fantaisie individuelle pour voir partout un symbolisme prémédité, le savant jésuite ne va-t-il pas un peu trop loin dans ses affirmations? Et quand il voit un code de morale dans toute l'imagerie de nos églises, n'y met-il pas un peu de complaisance? Voici, par exemple, dans une frisede la cathédrale de Strasbourg, un chien qui danse au son d'un tambourin : « L'air piteux du pauvre danseur, dit le père Cahier, et la corde qu'on lui tient passée au cou durant cet exercice agréable, font bien voir que sa volonté ne s'y porte qu'à demi, et la musicienne lui montre un visage qui signifie clairement qu'elle se sent sa maîtresse. Puissance d'une malheureuse habitude sur le cœur qui s'abandonne dans les voies de l'iniquité; il ne viendra plus à bout de briser la chaîne qui lui fait honte... » L'explication morale peut être ingénieuse, mais est-on bien sûr que l'artiste ait pensé à cela? Un chien qui danse s'amuse en général assez peu, et si l'artiste lui a donné l'air piteux, c'est peut-être simplement parce qu'il a observé que cela se passait ainsi dans la nature. Mais continuons : voici maintenant une vieille femme

arrachant les cheveux d'un homme tout nu qui tient un pavé, et à côté une femme élevant la main, en manière de bénédiction, sur la tête d'un homme à genoux devant elle. Voici l'explication que donne le père Cahier : La femme, c'est la séduction qui asservit le pauvre homme vainement armé d'une force redoutable, symbolisée par le pavé dont il ne se sert pas, et ensuite voilà le malheureux agenouillé devant son tyran qui lui pardonne son peu de résistance! « Au fait, continue l'auteur, cette créature si faible, à ce que l'on prétend (la femme), est d'ordinaire plus dangereuse qu'elle n'est en danger, c'est-à-dire peut exercer plus d'action qu'elle n'en subit... » Je comprends parfaitement la moralité qu'il prétend tirer de cette sculpture, seulement je me demande si elle était parfaitement claire pour les fidèles auxquels elle s'adressait.



FRAGMENT D'UNE FRISE.

(Cathédrale de Strasbourg.)

Notez qu'en expliquant l'une après l'autre les sculptures de la frise de Strasbourg, le père Cahier n'indique pas s'il trouve en elle un enchaînement logique et suivi, ce qui existerait certainement si le sculpteur avait eu en vue un enseignement moral. Au contraire, la place de chaque groupe semble absolument arbitraire, et une transposition n'aurait rien de choquant, en sorte qu'il est vraiment difficile de voir là quelque chose de méthodique et de suivi; nous comprenons aisément qu'avant les recherches du père Cahier on ait simplement qualifié cette frise de *Danse de sorcières.*

L'archéologie chrétienne répondra que ce qui est lettre close pour une époque sans foi comme la nôtre pouvait être facilement intelligible pour nos pères. Cependant le père Cahier convient que saint Bernard ne comprenait rien à toutes ces singularités; mais il glisse un peu trop sur ce point, qui me semble avoir une importance capitale dans l'histoire de la sculpture chrétienne, et saint Bernard ne se serait pas élevé avec

tant d'ardeur contre l'imagerie de son temps, s'il avait vu la signification morale qu'on lui prête.

Le père Cahier est plus théologien qu'artiste, et il ne tient pas assez compte de la marche logique que l'art suit dans ses transformations. Le sphinx peut avoir eu dans une très-haute antiquité une signification symbolique, mais l'ouvrier grec ou romain qui fait un sphinx comme pied de table pense à la forme décorative d'un support et nullement à un symbole. Il en est de même pour l'art chrétien : il n'est pas douteux que pendant les premiers siècles de l'Église toute figure d'homme ou d'animal devait avoir une signification déterminée ; mais quand après la formation des communes les ouvriers laïques ont travaillé de tous côtés à la décoration des églises, ils ont pu représenter encore par habitude des figures dont le sens leur échappait, mais il est fort probable qu'ils ont puisé beaucoup dans leur imagination, notamment pour les figures grotesques. Le malheur de l'archéologie, c'est de vouloir appliquer à des époques relativement postérieures les procédés d'investigation qu'elle a employés avec succès pour les temps primitifs, et le père Cahier, dont l'immense érudition a jeté tant de lumière sur l'origine de certains types de l'art chrétien, nous semble s'égarer quelquefois dans l'explication qu'il donne des monuments du XIVe ou du XVe siècle.

M. Didot a publié la réimpression d'un très-curieux ouvrage italien du XVIe siècle, les *Costumes anciens et modernes*, de Cesare Vecellio. « Le recueil de Vecellio Cesare, dit M. Didot, qui contient près de six cents costumes, entourés tous de cadres historiés et accompagnés de notices historiques, fut réimprimé trois fois, de la fin du XVIe siècle au commencement du XVIIe. » Ces dessins, décalqués sur les originaux, sont pour la plupart d'une fort belle tournure, et M. Didot paraît croire, sans toutefois produire de documents positifs, que le Titien n'est pas étranger à l'œuvre de son parent Vecellio Cesare.

Le texte ne forme pas un ensemble divisé par chapitres ; il se compose de notes succinctes destinées à expliquer les gravures. On y chercherait en vain des généralités philosophiques ; mais les peintres d'histoire et les amateurs y trouveront des renseignements très-précis sur le XVIe siècle italien, et pourront ainsi comprendre nettement ce qu'était Venise à l'époque de sa grande école de peinture. Voici, par exemple, un sénateur portant un costume qu'on retrouve fréquemment dans les tableaux vénitiens : l'auteur en donne la notice suivante :

« Les sénateurs et nobles d'aujourd'hui portent le vêtement ducal avec des manches grandes et ouvertes, mais pas d'or, par respect pour le prince. Néanmoins, dans quelques occasions, leur tunique est de bro-



SAINTE CECILE

[illegible]

[illegible]

cart d'or. Bas et sandales de couleur rouge. Dans l'hiver, les vêtements sont doublés de fourrures très-fines et de grand prix, martres, zibelines, loups-cerviers et autres ; ils restent les mêmes pour l'été, mais l'étoffe est plus légère. Les personnes chargées de quelque magistrature portent,



NOBLE VÉNITIEN,

D'après Cesare Vecellio.

tant que durent leurs fonctions, l'ample habillement ci-joint ; mais il n'est d'usage continuel que pour les sénateurs, les nobles, les procurateurs et pour ceux qui ont été des hommes illustres et conseillers. Le violet est leur couleur ordinaire. »

Nous voyons aussi qu'à Venise le costume était astreint à certains règlements suivant la fonction ou la position sociale de celui qui le por-

tait. Le sénat, pour arrêter les folles dépenses auxquelles entraînait la toilette des femmes, a promulgué plusieurs fois des édits somptuaires que l'excessive coquetterie des dames vénitiennes trouvait toujours moyen d'éluder. Ainsi la *dogaline*, sorte de toque en filet d'or, imitant une guirlande ronde, avait été fort en usage au XIVe siècle : cette coiffure ayant été interdite comme trop luxueuse, les cheveux furent tressés et noués sous une petite *couronne à la ducale*, qui n'était sans doute pas plus économique, mais qui était différente.

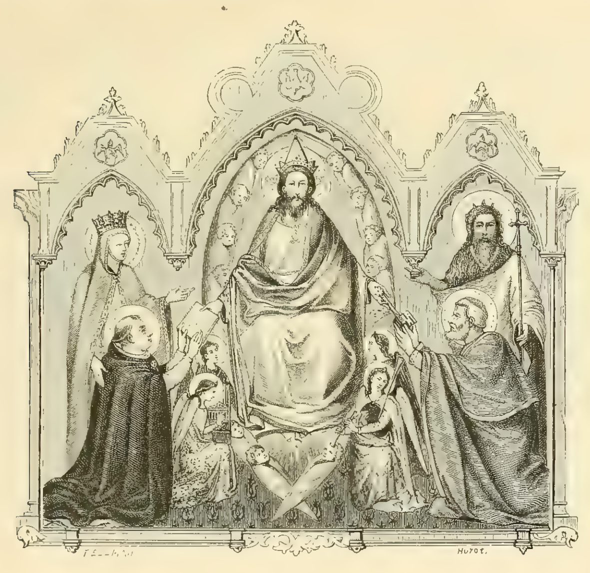
Ces belles chevelures d'un blond doré tirant un peu sur le roux, que nous voyons dans les tableaux de Paul Véronèse, étaient, paraît-il, fort appréciées à Venise. Vecellio Cesare nous apprend que dans toutes les maisons de son temps il y avait sur le toit un petit belvédère dans lequel les dames allaient teindre leurs cheveux avec une petite éponge attachée au bout d'un fuseau et imprégnée de diverses sortes d'eau. Elles y mêlaient en outre quelques fils d'or, pour produire ces colorations ardentes que les peintres vénitiens savaient si bien faire valoir en les associant aux somptueuses étoffes que l'on voit dans leurs tableaux. Dans certaines occasions, et notamment dans les fêtes du mariage, les femmes dénouaient leur opulente chevelure et la laissaient flotter sur leurs épaules.

Après avoir décrit le costume en usage dans les différentes parties de l'Italie, l'auteur passe aux nations étrangères. Ses affirmations ont peut-être moins d'importance que quand il parle de ce qu'il a sous les yeux ; mais on y voit du moins les opinions qui avaient cours à Venise au XVIe siècle. Ainsi nous apprenons qu'en France les jeunes filles ont des cheveux « beaux et blonds » et que « les nobles dames de Paris, hors de leur maison, ne se laissent pas voir le visage, qu'elles couvrent, en guise de masque, d'un morceau de soie ou de satin noir avec deux trous. Lorsqu'elles se trouvent avec un parent, elles se découvrent pour le saluer, et puis remettent leur masque ».

L'auteur estime beaucoup les Anglaises qui sont « belles, gracieuses, attrayantes, et dans leurs relations, affables et modestes », mais il semble faire peu de cas de l'Espagne, pays où les jeunes filles ont les cheveux noirs et « se lavent rarement la tête ». Outre les documents qu'il peut fournir aux artistes et aux écrivains spéciaux, l'ouvrage de Cesare Vecellio offre un grand attrait aux gens du monde par la variété et la grâce des costumes qu'il présente : toutefois, au point de vue de l'art, on peut regretter que l'auteur, exclusivement préoccupé des vêtements, ait complétement négligé l'étude des types de race, et qu'il ait adopté pour le visage un moule uniforme et dépourvu de tout caractère individuel. C'est du reste un défaut qui n'est pas particulier à Vecellio Cesare

et qu'on trouve, presque sans exception, dans tous les livres qui traitent du costume.

Dans les ouvrages dont nous avons parlé jusqu'ici les arts ont été mis à contribution pour venir en aide à l'histoire. Nous devons maintenant en signaler quelques-uns qui se rapportent directement aux beaux-arts. Nous ne rappellerons que pour mémoire la belle étude de M. Ambroise-Firmin Didot sur Jean Cousin, mais nous devons nous arrêter un moment sur les



LE CHRIST ENTOURÉ DE LA COUR CÉLESTE, FRA ORCAGNA.

(Église Santa-Maria-Novella, à Florence.)

Chefs-d'œuvre de la peinture italienne de notre collaborateur M. Paul Mantz, superbe ouvrage renfermant un grand nombre de gravures qui déroulent sous les yeux du spectateur toutes les phases que l'art a traversées. Mais ce qui caractérise surtout la décoration de ce livre, ce sont les nombreuses chromolithographies dont il est enrichi.

Le livre de M. Paul Mantz donne plus que n'annonce le titre, et c'est une véritable histoire de la peinture en Italie. Pour que l'on ait une idée de la marche suivie par l'auteur, nous ne pouvons mieux faire que de

citer les lignes suivantes : « Aux derniers jours du XIIIe siècle, on voit la peinture italienne briser les formules byzantines et s'affranchir des liens étroits de la tradition hiératique. Ce fut une magnifique évasion : aujourd'hui encore, après tant d'années, nous sentons la joie de la délivrance. Giotto, le libérateur, était un Florentin, et ses premiers disciples furent des Toscans; mais il avait parlé au nom de l'Italie entière : aussi le mouvement ne tarda pas à se généraliser; l'adhésion fut universelle,



LA SIBYLLE DE CUMES, PAR MICHEL-ANGE.

(Chapelle Sixtine, à Rome.)

et le XIVe siècle appartient aux Giottesques... Le XVe siècle fut admirable, et il fut admirable partout. Dejà le but était vaguement entrevu, l'art italien cherche les moyens de l'atteindre. Il étudie la nature, dans son dessin, dans sa couleur, dans les modifications que lui fait subir la lumière; il perfectionne les procédés d'exécution, il prépare les instruments dont les maîtres immortels vont se servir, et, interrogeant l'âme humaine, il en exprime les vagues tristesses, les âpres douleurs, les espérances éternelles. Mais les peintres de ce siècle ont compris aussi que l'essence du

génie italien, c'est la recherche de la beauté, et si, dans leur loyale ardeur, ils étudient curieusement la forme vraie, c'est pour atteindre bientôt à la forme choisie, épurée, sublime. Tout était préparé, les dernières traces de la gothicité venaient de disparaître, lorsque arrivèrent les maîtres attendus, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël. Spectacle magnifique! En moins de quinze ans, l'histoire voit naître les trois créations les plus pro-



VUE DE VENISE, PAR CANALETTI.

(Musée du Louvre)

digieuses de la peinture, la *Cène*, la voûte de la chapelle Sixtine, et l'*École d'Athènes*. L'art ne devait pas aller au delà. Corrége n'eut qu'un jour, Giorgion n'eut qu'une matinée. Vainement Titien prolonge par la magie de la couleur le triomphe de l'école, il disparaît, et Véronèse est le dernier des grands maîtres. Avant la fin du XVIe siècle, des signes de décadence commencent à se manifester et le mal se révèle partout à la fois. Le niveau baisse visiblement. Que font les meilleurs pour l'arrêter sur la pente où elle se laisse glisser? Celui-ci propose un système d'éclectisme qui, combinant les hautes qualités des maîtres de la veille, les annihile par ce mélange même ; celui-là se plaît à l'emphase tragique, aux

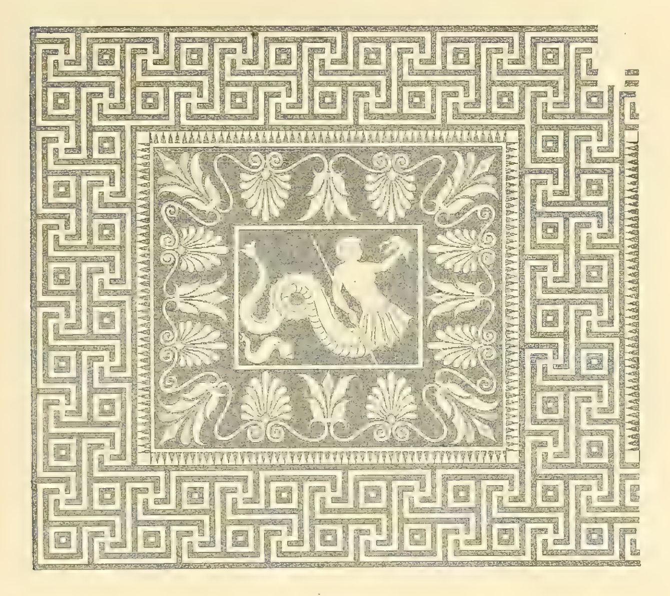
mensonges des attitudes d'académie; tel autre cherche un refuge, non dans la nature, mais dans la vulgarité des types et des formes, et il croit leur donner plus d'accent en les noyant dans l'ombre. Le XVIIe siècle, brutal à son origine, fade à ses dernières heures, s'achève avec Luca Giordano et les maniéristes : tout sourit alors, et tout meurt, et pendant que la peinture descend aux abîmes, le XVIIIe siècle porte gaiement le deuil en rose. »

L'impression en couleur, dont MM. Didot usent beaucoup pour leurs livres de luxe, se prête surtout à rendre les colorations franches des ornements. Mais toutes les fois que l'effet et le modèle ont un rôle prépondérant dans une œuvre d'art, la chromolithographie, qui n'a pas les ressources infinies dont le peintre dispose, est nécessairement fort au-dessous du modèle, et le petit nombre des teintes qu'elle peut employer s'oppose à ce qu'elle puisse rendre d'une façon bien satisfaisante les ouvrages des grands coloristes. Quand au contraire il s'agit de reproduire des teintes juxtaposées que ne viennent pas contrarier le jeu et les accents de la lumière, elle est appelée à rendre d'immenses services. C'est ce que MM. Didot ont parfaitement compris dans l'*Ornement polychrome* de M. Racinet, superbe ouvrage où cent planches en couleur or et argent reproduisent près de deux mille motifs formant une histoire générale de l'ornement.

L'ouvrage de M. Racinet est accompagné de notices explicatives et précédé d'une excellente introduction où l'auteur, se plaçant sur un terrain purement pratique, caractérise en termes parfaitement nets le style particulier à chacune des périodes historiques qu'il passe tour à tour en revue.

L'ornement procède de trois manières différentes : ou il résulte d'une combinaison de lignes que l'artiste a tirée de son imagination, ou le motif est puisé dans la nature, mais transformé et rendu conventionnellement, ou il est simplement imité et reproduit une forme réelle. Après avoir montré le symbolisme ornemental des Égyptiens, l'auteur en détermine les principes : « L'art des Égyptiens est essentiellement élevé, spiritualiste et symbolique, et ce caractère se retrouve au plus haut degré dans leurs compositions ornementales. Les éléments du monde réel, combinés sous des formes généralisées, composent le fond de leur décor. Les sobres contours qui en forment l'enveloppe sont d'une ampleur sans égale; ils n'ont pour objet que l'expression de l'espèce et non celle de l'individu, et rendent sous des formes idéales des types peu nombreux, mais très-variés dans l'application. La coloration consiste en teintes plates, sans ombres, employées d'une manière conventionnelle, comme les formes elles-mêmes. »

L'art gréco-romain transforme les traditions qu'il a reçues de l'Orient et constitue un système ornemental beaucoup plus vivant et en même temps plus méthodique, puisque la symétrie et le parallélisme en sont la base. La recherche de l'équilibre et de la pondération apparaît ici comme dans toutes les productions de l'esprit grec. Si nous y trouvons des formes géométriques comme le *méandre*, entrelacement de lignes



MOSAÏQUE POMPÉIENNE.

droites, brisées et coupées à angles droits, ou la *torsade*, combinaison de lignes courbes pénétrant régulièrement les unes dans les autres, elles sont balancées par des palmettes ou autres ornements provenant de la flore et du feuillage. Pour détruire la froideur qui pourrait résulter d'une forme reproduite symétriquement, l'artiste introduit dans les compartiments, laissés vides à dessein, des figures, des animaux ou des êtres mixtes dont la forme fantastique est empruntée aux traditions mythologiques. La vie prend ainsi sa place au milieu des combinaisons géométriques, et les formes les plus imprévues viennent animer un ensemble régulièrement construit.

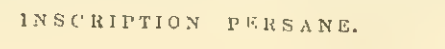
« La variété constitue pour les Chinois le premier caractère de la

beauté. Dans leurs paravents de luxe les feuilles se suivent sans se ressembler : à côté d'un compartiment représentant un paysage il s'en trouve un autre d'une couleur éclatante, couvert d'arabesques métalliques. Ils prennent à tâche d'éviter la ligne et l'angle droit, de les dénaturer s'ils s'en servent. Ils se torturent l'imagination dans leurs meubles à formes bizarres, et s'appliquent à en dissimuler la destination réelle par l'apparence d'une destination toute différente. Par un effet de leur capricieuse mobilité, les Chinois se montrent pleins de ressources, faisant ornement de tout, du nuage comme de la vague, du coquillage et du roc, du monde animé réel comme de celui de la fantaisie, de la flore dans toutes ses variétés comme des bois ouvrés, du bolide enflammé comme de l'insecte fulgurant, des vases de toute forme, et des objets de toute sorte, cristaux, rouleaux, écriture, etc. »

Les motifs de l'ornement indien sont presque exclusivement empruntés à la flore traitée d'une manière conventionnelle; la surface à décorer est presque toujours remplie par une profusion de motifs pareils ou du même ordre, se rattachant à un fond uniforme. Cette continuité d'ornements remplissant une surface se retrouve chez les Arabes; mais la charpente géométrique remplace la flore comme principe d'ornement; en outre, au lieu d'ornements juxtaposés, comme en offre le style indien, le décor arabe est lié dans toutes ses parties, et dans une rosace, par exemple, les enroulements partent du centre comme d'une racine commune. En Perse, « la flore se trouve employée sous deux aspects, tantôt distribuée dans le décor avec une liberté apparente, tantôt insérée dans le réseau linéaire et placée en général à l'intersection des lignes, mais, même dans cette dernière acception, traitée d'une façon qui tient le milieu entre la haute convention arabe et le quasi-naturalisme indien ». Les Persans, qui attribuent aux fleurs un langage symbolique, en font un grand usage dans leurs décorations qu'animent encore des animaux réels ou fantastiques et quelquefois, mais plus rarement, la figure humaine.

Il y a au surplus des principes applicables à tous les produits de l'Orient : « Un dessin silhouettant des profils géométraux rehaussés de colorations conventionnelles sur un fond dominant et générateur, voilà la règle. C'est celle de l'éclat et du repos, lorsque le dessin est bien combiné et les couleurs heureusement rapprochées. Les gammes diversifiées naissent des fonds noirs, blancs teintés, bleus, rouges, jaunes, carnés, avec des moyens d'isolement et de liaison variés selon la nature de la production, mais toujours à l'aide de tons plats et avec des contours apparents passant du noir au blanc par tous les intermédiaires, selon le besoin. »

L'auteur étudie successivement les transformations de l'ornement



INSCRIPTION PERSANE.

pendant le moyen âge, la Renaissance et les temps modernes. Son style est concis, net et parfaitement approprié au sujet qu'il traite. Il ne s'égare point dans des considérations d'esthétique transcendante, car il écrit pour des hommes pratiques et non pour des philosophes. Mais si l'*Ornement polychrome* est d'une haute utilité pour les architectes, les fabricants et les chefs d'industrie, c'est un livre difficilement abordable pour l'ouvrier, et plus encore pour l'apprenti. L'introduction historique placée en tête de l'ouvrage, pourrait, en y maintenant seulement les gravures sur bois qui accompagnent le texte, fournir la matière d'un



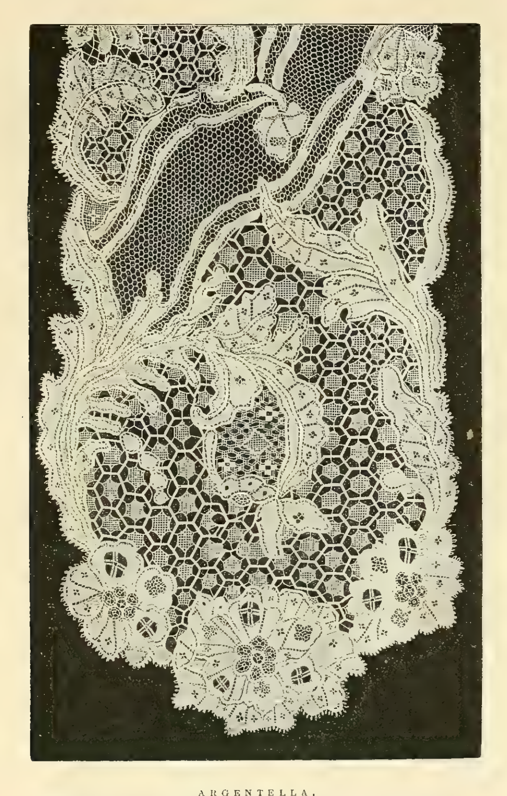
ROSACE ARABE.

petit volume populaire appelé à rendre de sérieux services à la jeunesse qui fréquente nos écoles de dessin.

Terminons notre examen des publications de la maison Didot par un volume que toutes les dames liront avec un vif intérêt, l'*Histoire de la Dentelle*, de Mme Palissier, traduite de l'anglais par Mme de Clermont-Tonnerre. Les styles des différentes époques sont minutieusement décrits, ainsi que les divers procédés de fabrication. Voici par exemple une belle barbe faite à Gênes et dont le dessin est de l'époque Louis XV : « Le charmant fond en réseaux variés rappelle la fleurette de Dresde et l'œil de perdrix de la porcelaine de Sèvres, à la même époque. A Gênes, cette dentelle est appelée *argentella* ; on en voyait beaucoup autrefois dans les boutiques de curiosités de cette ville ; maintenant elle est devenue rare. »

A côté des modèles qui caractérisent une fabrication, l'auteur note les singularités historiques capables de donner du piquant à son récit.

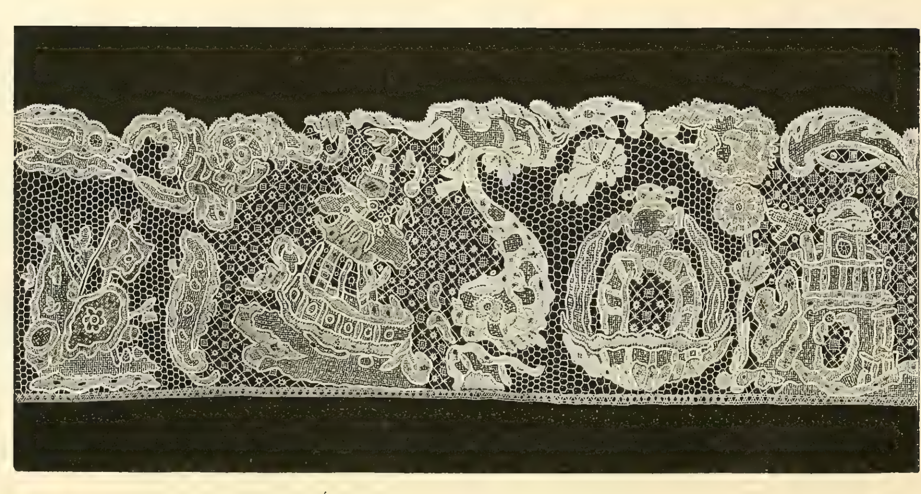
Voici un dessin inspiré par une bataille navale : « La *Défaite de la flotte de Philippe II* représente un très-curieux morceau de point conservé comme une relique dans une famille de ce comté. Il avait appartenu



ARGENTELLA,

Point de Gênes.

à la reine Charlotte, et lorsque son possesseur actuel l'acheta, il portait une étiquette sur laquelle on lisait : *Dentelle de la reine Élisabeth.* D'après la tradition, ce point aurait été fait en mémoire de la défaite de l'invincible *Armada,* en 1588, ce que prouveraient les vaisseaux, les



DÉFAITE DE LA FLOTTE DE PHILIPPE II,

Point d'Argentan.

dauphins et autres emblèmes nationaux qui y sont représentés. Mais cela est impossible; on ne faisait alors nulle part de pareille dentelle. Que ce travail ait été confectionné en l'honneur de la victoire d'Élisabeth sur Philippe II, il n'y a point de doute; Tilbury Fort, qui figure dans le dessin tel que tout le monde le connaît, le dit assez. Quant à l'époque, elle est peu ancienne, et la bride hexagone du fond indique clairement le point d'Argentan.

Les publications de la maison Didot sont, on le voit, extrêmement variées; celles que nous avons signalées se rapportent à une des branches de l'histoire, et l'art y occupe toujours un grand rôle. Ce sera l'honneur de cette maison d'avoir compris que le terme dédaigneux d'*art d'agrément* n'avait plus sa raison d'être à notre époque, et que toutes les manifestations de la pensée, dans les arts aussi bien que dans les lettres et dans les sciences, devaient concourir simultanément au développement de l'esprit en se prêtant un mutuel appui.

RENÉ MÉNARD.



DU SENS ESTHÉTIQUE

CHEZ LES ANIMAUX ET CHEZ L'HOMME

On a longtemps disputé sur l'*esprit des bêtes*. Descartes et ses disciples faisaient de l'animal une simple machine à rouage, une horloge, un tournebroche. Ils réservaient à l'homme seul l'intelligence, c'est-à-dire la mémoire, le sentiment, la volonté, la raison. L'on connaît l'histoire de Malebranche : comme il rentrait avec un ami à son couvent de l'Oratoire, une petite chienne vint le caresser ; il lui lança un coup de pied, la pauvre bête s'enfuit en criant, et comme l'ami s'étonnait qu'un homme si doux, si bienveillant, si chrétien, répondît aux caresses par des coups : « Eh quoi ! s'écria-t-il, croyez-vous donc que cette bête ait ressenti quelque chose ? » Ainsi, non-seulement Malebranche ne croyait pas l'avoir offensée, humiliée ; il ne croyait pas même lui avoir causé une douleur physique. C'était se refuser à toute évidence et professer la doctrine du maître jusqu'à l'absurde.

D'une autre part, Montaigne, Leibnitz, Lafontaine, Bayle, Condillac, Mme de Sévigné, d'accord avec l'antiquité tout entière, de Pythagore à Galien, affirment que les animaux possèdent tous les organes de la sensation et du sentiment ; qu'ils ont une volonté, des désirs, de la mémoire, des idées, des combinaisons d'idées et jusqu'à la faculté de certaines actions morales, telles que le dévouement d'un chien pour son maître ou d'une poule pour ses poussins, telle encore que « cette équalité très-équitable qu'elles conservent en la dispensation de leurs biens à leurs petits » (*Montaigne*) ; qu'ainsi l'intelligence des animaux est, sinon égale à celle de l'homme, au moins semblable, et qu'entre l'huître fixée à son rocher et l'*homo sapiens* de Linné il n'y a que des différences du moins au plus, des degrés successifs qui composent ce qu'on nomme l'échelle des êtres. C'est à cette dernière opinion que les études d'histoire naturelle, comme celles d'anatomie comparée, ont donné la victoire. La

science est fixée sur ce point, et tout le monde aujourd'hui dit avec La Fontaine, en lisant l'histoire des *Deux Rats, le Renard et l'Œuf :*

> Qu'on m'aille soutenir, après un tel récit,
> Que les bêtes n'ont pas d'esprit.

Mais une autre querelle vient de commencer, et sur cette question : Les animaux ont-ils le sens du beau, le sens esthétique? L'illustre Ch. Darwin et, avec lui, sa nombreuse école, se montrant plus généreux même que Montaigne, Leibnitz et La Fontaine, n'hésitent point à répondre par l'affirmative. Pour eux, de même que les animaux sont, aussi bien que l'homme, quoique à un moindre degré, doués de l'intelligence, ils sont, de la même manière et dans les mêmes proportions, doués du sens du beau. La preuve de cette assertion quelque peu téméraire, ils la trouvent, non plus dans la sélection naturelle, qui est une suite du combat pour la vie où doivent disparaître les plus faibles individus parmi les espèces et les plus faibles espèces parmi les genres, mais dans la sélection sexuelle, qui est une suite du combat pour la reproduction, et qui conduit directement aux mêmes conséquences, c'est-à-dire à l'amélioration des espèces et des genres, arrivant par la lente élaboration des siècles jusqu'au transformisme. Parmi tous les animaux, disent-ils, insectes, poissons, oiseaux, mammifères, le mâle choisit sa femelle et la femelle choisit son mâle. Si souvent la force décide, souvent aussi c'est la beauté. L'attrait des belles formes, des belles couleurs, du beau ramage, est d'un grand poids dans la préférence. Or cet attrait que le mâle possède d'habitude bien plus que la femelle, cet attrait qui marque sa puissance et sa supériorité, il n'en aurait aucun besoin dans le combat pour l'existence; il n'en peut tirer parti que dans le combat pour la reproduction. De là tous ces manéges de véritable coquetterie qu'il est facile d'observer, au temps des amours, chez tous les animaux ; de là ces séductions au moyen des formes vigoureuses, des couleurs éclatantes, du chant passionné. Ce fait général, constaté sous des apparences diverses dans toutes les espèces et tous les genres, fournit à l'école darwinienne le moyen d'affirmer que les animaux, ayant le discernement de la beauté, ont dès lors le sens esthétique.

L'école opposée, où se trouvent naturellement tous ceux qui préfèrent la métaphysique à la physiologie, ne reste pas à court d'excellentes réponses. « La doctrine darwinienne, dit-elle par la plume de M. Charles Lévêque (*Revue des Deux Mondes* du 1er septembre), repose en dernière analyse sur ce fait essentiel que l'animal, tantôt le mâle, tantôt la femelle, souvent l'un et l'autre à la fois, est sensible à la beauté de son semblable.

Qu'il en soit frappé, nous l'admettons ; seulement cette beauté de la couleur, de la forme, du chant, la sent-il réellement en tant que beauté, ou bien cet éclat de nuances, cette force et cette douceur de voix ne sont-ils pour la bête que le signe très-expressif, mais exclusivement brutal, d'un état physiologique que son instinct attend, qu'il provoque et auquel il répond ?» Et cette question, dont la solution doit entraîner celle de la précédente, les antidarwiniens la résolvent par l'affirmative, ce qui est la négative de la première. Ils font remarquer que ce choix où la beauté obtient le prix ne se fait qu'au moment de l'appariement et cesse tout le reste de l'année ; que le sentiment du beau, en l'accordant à l'animal dans ces limites, n'a qu'un objet spécial, ne s'exerce que dans l'espèce, ne s'étend jamais à une conception moins concrète, ne s'élargit pas, ne s'épure pas par la tradition et la culture, reste invariablement fixé au même objet, au même temps, au même point ; que l'admiration, qui est comme l'épanouissement de ce sentiment du beau, ne peut naître que de comparaisons aussi variées que délicates ; en un mot que l'animal, ne pouvant arriver aux idées générales, aux idées abstraites, ne peut s'élever jusqu'au sens esthétique. Conclusion : ce sens est l'apanage exclusif de l'homme.

Voilà en quelques mots — car il n'est ni de notre sujet ni de nos facultés de prendre parti dans ce débat — le litige intéressant qu'a provoqué le dernier livre de M. Darwin. Simplement nous acceptons, malgré le profond respect et l'adhésion sincère que nous donnons à sa doctrine générale, l'opinion de ses adversaires. Nous croyons aussi que le sens esthétique — dans la grande et complète acception de ce mot — n'appartient qu'à l'homme. Mais ici nous devons proposer un amendement de la plus haute importance, qui, en précisant notre opinion, va nous ramener à une pensée fondamentale sur les arts.

« Achevez l'expérience, dit M. Ch. Lévêque ; placez l'animal devant une œuvre d'art qui représente avec l'exactitude d'un trompe-l'œil son mâle ou sa femelle ; il y avait déjà de ces œuvres vivantes d'aspect dans l'atelier des peintres antiques ; il y en a davantage dans les musées et les salons modernes d'exposition. On raconte que les cavales hennissaient en passant devant les chevaux peints par Apelles. Un chien s'arrêterait peut-être devant les chasses d'Oudry, si l'on plaçait les cadres à terre, à la portée de son regard. Il s'approcherait, examinerait, interrogerait un instant la toile de son flair infaillible, et ce serait tout. Pourtant qu'y a-t-il dans le tableau ? Précisément l'élément digne d'admiration, à savoir l'expression de la vie au moyen de ses couleurs les plus attrayantes et de ses formes les plus parfaites. Qu'importe au quadrupède spectateur de cette merveille ? Ce n'est pas l'expression de la vie en général qu'il lui

faut ; c'est la vie elle-même, la vie individuelle, celle qui parle à ses sens et à son organe olfactif bien plus qu'à ses yeux et à ses oreilles ; il n'a que faire du général, de l'idéal, de l'admirable : il n'y comprend rien. »

Tout cela est d'une vérité certaine, absolue. Jamais nous n'avons donné foi aux historiettes inventées par les Grecs et recueillies par Pline ; jamais, dans notre longue vie de chasseur, nous n'avons constaté que le plus intelligent des compagnons de l'homme ait accordé la moindre attention à un objet quelconque représenté par la peinture ou la statuaire, même au portrait de son maître ; qu'il ait regardé avec un sentiment de satisfaction l'un de ces beaux paysages que la nature nous offre à chaque pas, et dont la vue nous enchante. Cela nous semble un fait acquis. Mais M. Lévêque est-il bien sûr que *tous* les hommes sont plus capables de cette attention et de cette connaissance qui manquent au chien ; les sauvages, sur ce point, ont-ils dépassé le niveau des bêtes ? Un voyageur qui a parfaitement observé l'Australie rapporte que, dans une réunion de quelques habitants aborigènes de ce pays, il présenta les portraits de la reine Victoria et du prince Albert, pour savoir ce qu'ils en penseraient. Presque tous gardèrent le silence, n'apercevant rien dans ces toiles qui fût à leur portée, rien qui éveillât leur mémoire. Deux d'entre eux, toutefois, et des plus savants de la race, de ceux qui savent compter jusqu'à quatre, hasardèrent une réponse. L'un dit : « C'est un vaisseau. » L'autre : « C'est un kanguroo. »

Tous les sauvages répondraient de la même façon. Et pourtant ce sont des hommes. Mais, bien qu'aimant aussi la beauté à leur manière, bien qu'ayant un grand goût pour la parure, un grand penchant à la coquetterie, les sauvages ne vont pas au delà du but spécial et individuel ; ils ne s'élèvent pas à une idée générale, abstraite ; ils ne savent pas plus que le chien voir la vie dans la représentation d'un être vivant. Il faut donc amender la formule des adversaires de Darwin, pour arriver peut-être à mettre d'accord amis et ennemis ; il faut dire : le sens esthétique n'appartient qu'à l'homme *civilisé*.

En effet, ce n'est pas une faculté innée ; c'est une faculté acquise par la tradition, par l'étude personnelle, par le développement de toutes les autres facultés. Il faudra que les Australiens apprennent d'abord à compter jusqu'au nombre des doigts de la main, et même au delà, pour qu'ils apprennent ensuite à reconnaître que des figures d'homme et de femme, même embéguinées d'un casque ou d'une couronne, ne sont ni des vaisseaux ni des kanguroos.

Cette assertion, que le sens esthétique n'appartient qu'à l'homme

civilisé, peut se démontrer sous les deux aspects philosophiques, et par des raisons que je demande la permission de résumer, après les avoir développées dans un opuscule sur cette question : « Comment faut-il encourager les arts[1] ? » Le sujet vaut la peine qu'on s'expose au ridicule de se répéter. Ce sera, si l'on veut, une seconde édition.

A priori : si l'on affirmait que l'égalité devant la loi implique l'égalité des intelligences, et que tout homme qui a le droit d'être citoyen a le pouvoir d'être artiste, on commettrait une erreur fondamentale. Ce serait confondre dans notre nature le sentiment du *bon* avec celui du *beau*. L'un est la connaissance instinctive du bien et du mal, du juste et de l'injuste ; il naît avec nous, il est la conscience même, et, comme tel, nécessaire à tous. L'autre est une certaine délicatesse de sensation et de jugement qui se forme à la longue dans le cours de la vie ; il se nomme le goût ; il est seulement utile à quelques-uns. Le sentiment du *bon*, qui marque l'extrême supériorité de l'homme sur les animaux, qui forme le commun fondement de toutes les sociétés, est un élément essentiel de notre nature, un don forcé de la puissance créatrice. Sans lui l'homme ne serait pas l'homme. Au contraire, le sentiment du *beau*, moins nécessaire et pouvant être rare puisqu'il est superflu, est une acquisition de l'intelligence, lente, laborieuse, incertaine et souvent refusée aux plus sincères efforts. L'un ne coûte, comme la noblesse, que la peine de naître ; l'autre exige, comme toute science acquise, une aptitude préalable, une sorte de révélation où souvent le hasard doit venir en aide à la nature, enfin du temps, de la réflexion, du travail d'esprit dans le loisir du corps.

A posteriori : il est évident que le premier mouvement de l'homme, en fait de *bon*, est presque toujours juste ; en fait de *beau*, presque toujours faux. Écoutez la foule appréciant dans son *criterium* moral un événement passé sous ses yeux, lorsque nul intérêt, nulle passion ne l'égare : quel bon sens, quelle justesse, quelle pénétration, quelles intentions droites, quelles sympathies généreuses ! Puis écoutez-la discourant sur le mérite des œuvres d'art : quelle pauvreté de goût, quelles erreurs grossières, quels risibles enthousiasmes, quel triste et complet égarement ! « Le peuple, écrit Diderot à Grimm, regarde tout et ne s'entend à rien. » Mais veut-on, dans la pratique, des preuves encore plus évidentes et plus palpables de la grande distance qui sépare, dans l'esprit humain, la connaissance du bon de celle du beau : un jury de cour d'assises, bien qu'il prononce sur la liberté, la vie et l'honneur d'un

1. Voir les mélanges : *Espagne et Beaux-Arts*. Librairie Hachette.

accusé, se tire simplement au sort, tout citoyen pouvant également bien apprécier, sur des témoignages et des débats, la vérité d'un fait et sa moralité. Mais prend-on dans la même liste et par la même voie le jury qui doit décerner le prix d'un concours ? Non ; il faut alors choisir parmi les plus spéciaux, les plus habiles, les plus autorisés.

D'ailleurs qu'est-il besoin de démontrer ce que dit à chacun sa propre expérience ? Parmi ces jurés habiles et spéciaux, quel est celui qui ne confesse avoir été d'abord, et longtemps, la dupe de son ignorance ? Quel est celui qui ne reconnaisse que le goût des arts, et plus encore le goût dans les arts, ne lui sont venus qu'à la longue, après des rencontres heureuses et souvent fortuites, après des études soutenues, des comparaisons multipliées, un continuel exercice des facultés de voir, de comprendre, de sentir, de juger ? Qui ne sait enfin, pour l'avoir appris sur soi-même, que dans les arts — sauf la musique peut-être, elle pénètre à l'insu de ceux qui l'écoutent — les émotions viennent à la suite du raisonnement, et que la première condition de l'admiration sérieuse, c'est le savoir ? « Je suis pleinement persuadé, dit Joshua Reynolds dans l'un de ses *Quinze Discours*, que le plaisir que nous causent les perfections de l'art est un goût que nous n'acquérons que par une longue étude et avec beaucoup de travail. »

Ceux qui veulent étendre trop libéralement à tous les hommes le sentiment du *beau* avec celui du *bon* essayent d'appuyer leur opinion sur un fait. Ils citent l'exemple d'Athènes où, disent-ils, le concours pour les arts s'ouvrait sur la place publique, où tout le peuple formait l'aréopage. Cet exemple est trompeur, et je le prends au contraire au profit de ma thèse. Sans faire valoir le génie particulier de la Grèce antique parmi les autres nations du monde, et du peuple athénien parmi les autres peuples de la Grèce, je ferai simplement remarquer que ce peuple d'Athènes, si petit par son territoire et sa population, si grand par ses œuvres et sa gloire, se composait d'environ quarante mille citoyens libres, servis par quatre cent mille esclaves. Or les esclaves, étant chargés de tous les travaux manuels et exerçant tous les métiers, rachetaient leurs maîtres du labeur corporel, les faisaient hommes de loisir, les vouaient au culte exclusif de l'intelligence, comme tête d'un corps dont ils étaient les membres agissants et soumis. Cette démocratie athénienne, si jalouse qu'elle fût de l'égalité entre les citoyens, était donc une véritable aristocratie ; et l'on conçoit fort bien que le jugement des choses d'art appartînt à la foule, lorsqu'elle se composait entièrement d'hommes si éclairés par l'éducation et l'expérience qu'on pouvait, sans grand danger pour la République, distribuer au sort parmi eux tous les emplois et toutes les

magistratures. L'empire des arts, bien qu'il ne connaisse pas plus de frontières que celui de la science, bien que, parlant aussi une langue universelle, il s'étende sur le monde entier, ne peut se gouverner que par une étroite oligarchie. En effet, comme on l'a dit justement, le bon goût est la partie exquise du bon sens. Donc, quel que soit notre attachement à l'égalité devant la loi, nous ne saurions admettre l'égalité devant le génie, ou même devant le talent nécessaire à la culture de l'art.

Dans l'espèce humaine, l'art a été, est et sera toujours le partage exclusif d'une faible minorité, d'une aristocratie, enfin, très-restreinte, très-étroite. Ce n'est pas celle de la naissance, à coup sûr, car rien n'est plus personnel que le génie ou le talent. C'est l'aristocratie dans son vrai sens, dans son sens légitime : le privilége des meilleurs. L'art n'appartient qu'à certaines natures d'élite, très-rares parce qu'elles sont très-douées, qui doivent réunir aux plus hautes facultés morales — l'imagination avec le jugement, le sentiment avec le goût — d'autres précieuses facultés physiques, — la netteté de la vue et l'adresse de la main. Tous les hommes peuvent être artisans ; les meilleurs seuls, les *aristoï*, peuvent être artistes.

En résumé, et prenant toujours ce mot « sens esthétique » dans son acception la plus élevée et la plus complète, nous le refusons d'abord aux animaux ; puis ensuite, faisant de ce sens délicat un des plus nobles attributs de l'espèce humaine, nous le bornons à l'homme civilisé ; puis enfin, même parmi les nations qu'une longue et générale culture place à la tête de l'humanité, nous n'accordons ce sens esthétique qu'à certains groupes d'hommes choisis, auxquels la nature de leur esprit et le goût formé par de longues études assurent ce rare et précieux privilége. Stendhal n'a-t-il pas affirmé que toutes les réputations littéraires se font par une élite de cinq cents lecteurs ? Or il est avéré que le nombre des bacheliers ès arts est plus réduit encore que le nombre des bacheliers ès lettres.

Toutefois, et pour garder le rôle fort modeste qui convient aux simples écrivains, aux critiques de profession, hâtons-nous d'ajouter que si, dans les arts, la voix publique est celle d'un fort petit nombre, mais intelligente, exercée et passionnée avec désintéressement ; si celle-là seule donne au vivants les récompenses de la célébrité, aux morts l'immortalité de la gloire ; si enfin cette élite de connaisseurs a comme le privilége de la critique, il ne s'ensuit nullement que chacun de ses membres ait le don de l'infaillibilité. Loin de là : elle est comme cette démocratie aristocratique d'Athènes, où chaque citoyen n'avait que son vote personnel et ne pouvait dominer qu'à la condition de convaincre. Comme il n'y a qu'une autorité dans l'empire du bon, la conscience, il n'y a qu'une

autorité dans l'empire du beau, le goût. Seulement la conscience parle à tous les hommes d'une même société le même langage, tandis que le goût, au contraire, même le goût acquis et formé, est aussi multiple que les tempéraments, les passions et les idées. Il varie de pays à pays dans chaque époque, et d'époque à époque dans chaque pays. Bien plus, il varie d'homme à homme, et dans chaque homme, d'âge en âge :

> Qui t'a dit qu'une forme est plus belle qu'une autre ?
> Est-ce à la tienne à juger de la nôtre ?

L'ours a raison. Donc on a beau se faire un devoir de lire tous les livres, d'écouter tous les avis, de consulter des gens qu'on tient pour plus habiles que soi, d'appuyer son propre jugement de jugements plus sûrs et plus considérables ; il n'est permis à personne, dans la critique des arts, où manque la règle absolue, de se croire une autorité : on n'est qu'une opinion.

LOUIS VIARDOT.



GALERIE DU BELVÉDÈRE

A VIENNE[1]



ÉCOLE FLAMANDE.

On trouve au Belvédère deux œuvres de Jean Van Eyck : le *Portrait de Jean de Leeuw* et le *Portrait du cardinal della Croce.* Le catalogue de 1859 lui attribuait *Jésus-Christ descendu de la croix.* Celui de 1870 l'enlève à Van Eyck, mais a le tort de le donner à Memling.

Le *Jean de Leeuw* ne peut faire doute pour personne. Comme tous les grands artistes, Van Eyck possède une manière particulière qui frappe et que l'on n'oublie jamais. Le personnage est vu à mi-corps, tourné de trois quarts à gauche, tiers de nature. Il est coiffé d'une toque noire et porte un vêtement noir bordé de fourrure. Dans la main droite il tient une bague qu'il semble présenter à quelqu'un. Le cadre et le panneau adhèrent ensemble et sont pris dans la même bille de chêne. Sur le profil du cadre l'inscription suivante en lettres gothiques : « Jean de Leeuwt (*lion,* représenté par un lion assis) op sant Orselen daen dat claer erst met oghen saen, 1401. Gheconterfeit nu heeft mi Jan Van Eyck wel blüc, wasmeert bega (n), 1436. » C'est-à-dire : Jean de Leeuw vit d'abord la lumière (naquit) le jour de Sainte-Ursule 1501. Maintenant Jean Van Eyck bien connu m'a portraituré au commencement de 1436. Le portrait daterait donc de 1436. A cette année se rapportent plusieurs missions accomplies pour Philippe le Bon et dont les honoraires furent soldés par une ordonnance qui existe

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. VII, p. 404, et t. VIII, p. 104.

encore. C'est une des dernières œuvres de Van Eyck qui porte une date certaine. Je ne connais de postérieures que la *Sainte Barbe* d'Anvers (1437) et le *Portrait de sa femme* à l'Académie de Bruges (1439). Il mourait en 1440. Il est superflu de faire l'éloge d'une œuvre authentique de Van Eyck. M. Cavalcasselle lui reproche un ton rougeâtre peu agréable à l'œil. Ce défaut ne m'a nullement frappé. S'il y a des degrés d'excellence dans les œuvres du vieil artiste flamand, le *Portrait de Jean de Leeuw* fait partie des meilleures.

Mon admiration est moins vive pour le *Portrait du cardinal della Croce*. Le catalogue de 1859 voyait dans ce personnage Jodocus Wyts pour qui fut peint le tableau de *l'Agneau* de Gand, et il avait tort, car il ne ressemble nullement au personnage de *l'Agneau* qui passe pour représenter Jodocus Wyts. Le catalogue de 1870 change l'attribution et pense qu'il représente le cardinal della Croce. J'ignore sur quoi il se fonde pour justifier cette opinion. Le modèle est vu à mi-corps de trois quarts, petite nature. Il porte un manteau rouge à fourrure, mais je doute que la couleur du manteau soit la pourpre cardinalice.

Comme Giotto, Van Eyck a eu l'honneur de former une pléiade d'artistes de premier ordre qui ont continué pendant cinquante ans les traditions du maître; mais, moins heureux que leurs émules d'Italie, ces disciples n'ont laissé que bien peu d'œuvres authentiques. On sait où sont les œuvres d'Orcagna, de Thaddeo Gaddi, de Simone di Martino, de Spinello Aretino, du Giottino. Il n'en est pas de même de Rogier van der Weyden, de Gérard van der Meire, de Hugo van der Goes, de Thierry Bouts, de Juste de Gand. Sauf trois ou quatre œuvres indiscutables, il est difficile de mettre un nom certain sur la plupart des chefs-d'œuvre de l'école flamande de 1450 à 1500. On ne peut procéder que par assimilation, par souvenir : méthode bien chanceuse, chacune de ces œuvres étant dispersée aux quatre coins de l'Europe, et le souvenir s'affaiblissant avec le temps et les distances.

Rogier van der Weyden passe pour l'élève le plus remarquable de Van Eyck. Il est certain que les œuvres qui lui sont attribuées à Beaune, à Anvers, à Madrid et à Munich ne pâlissent pas à côté de celles du maître. Mais il faudrait d'abord résoudre la question de savoir s'il n'y a eu qu'un seul artiste de ce nom, ou s'ils sont trois ou même quatre, comme on peut l'inférer des notes de MM. Pinchart et Ruelens sur les primitifs Flamands. Question obscure et que je n'ai pas à élucider ici. Pour être bref, j'admets qu'il n'y ait eu qu'un seul Van der Weyden, et je ne m'occupe que des œuvres qui lui sont attribuées.

Le Belvédère lui en donne trois : un triptyque représentant *Jésus en*

croix, une *Sainte Vierge allaitant l'enfant Jésus*, et une *Sainte Catherine*. Sur le volet central du triptyque, le Christ en croix ayant à ses pieds la Vierge soutenue par saint Jean. Au premier plan, les donateurs agenouillés. Dans les airs, quatre anges recueillant le dernier soupir de Notre-Seigneur. Fond de paysage avec Jérusalem. Sur le volet droit, la Magdeleine ; sur le volet gauche, la Véronique ; tiers de nature. Il est certain que les figures sont les mêmes que celles du retable de Beaune, que les plis sont cassés de même, que la longueur des proportions est identique. Un seul détail me ferait hésiter : la couleur n'a pas cette intensité de pierre précieuse qui, moindre que chez Van Eyck, est encore très-vive chez Van der Weyden et un des caractères auxquels il se reconnaît. Le temps et la main des hommes ont-ils atténué cette vivacité? Rogier van der Weyden a-t-il été quelquefois moins éclatant? Je ne sais ; mais cette faiblesse relative du coloris frappera tous ceux qui ont vu le tableau du Belvédère. Malgré cette observation je ne doute pas que le *Christ en croix* ne soit l'œuvre de Van der Weyden.

Je douterais, comme attribution, de la *Sainte Vierge allaitant l'enfant Jésus*, la tête ceinte d'une couronne d'orfévrerie, debout sur une *cathedra* décorée des figures d'Adam et d'Ève en grisaille. Ce petit panneau, qui a dû former le centre d'un triptyque, est, comme impression, une merveille de grâce naïve et attendrie ; comme exécution, une perle de finesse et de fermeté sans sécheresse. Mais est-il de Van der Weyden? J'en doute par la même raison énoncée plus haut, raison que j'accentue encore plus ici. En le regardant attentivement, j'ai pensé au panneau de la collection Van Ertborn, à Anvers, représentant un moine dans son intérieur attribué à Corneille Horrebout. Je donne ce rapprochement sous une forme dubitative.

La *Sainte Catherine* tenant le glaive en main et se détachant sur un fond de paysage m'a paru de la même main. Il y a peut-être un peu d'infériorité dans l'exécution ; mais c'est encore une fort belle chose. Il est probable que le second panneau a formé un des volets du premier. Les dimensions qui sont exactement les mêmes confirment cette opinion.

On connaît deux œuvres authentiques de Hugo van der Goes : *le Retable des Portinari* dans l'église Santa Maria Nuova, à Florence, et *Saint Jean-Baptiste dans le désert* à la Pinacothèque de Munich. L'attribution du tableau du Palais de justice de Paris reste douteuse. Le Belvédère croit en posséder trois : *la Vierge avec l'enfant Jésus, Saint Jean-Baptiste, Saint Jean l'Évangéliste*. Dans le premier tableau, la Vierge vêtue d'un manteau rouge soutient sur ses genoux l'enfant Jésus, à qui un ange offre une pomme de la main droite. Le donateur agenouillé et

vêtu de noir tient une viole. Fort beau tableau d'un des adeptes de Van Eyck. M. Cavalcasselle doute de la justesse de l'attribution et regarde *la Vierge* comme l'œuvre d'un élève de Memling. Je ne partage pas cette opinion, et, si mes souvenirs du musée de Munich me servent bien, je crois les deux œuvres de la même main.

Je n'en dirai pas autant des deux autres panneaux : *Saint Jean-Baptiste, Saint Jean l'Évangéliste.* Selon le catalogue, ce seraient les deux volets du tableau dont *la Vierge avec l'enfant Jésus* formerait le centre. La dimension des trois panneaux, qui est exactement la même, justifie cette assertion; mais il est bien difficile de croire que les deux volets et le panneau central soient de la même main. La douceur, l'onction, le charme des figures, l'éclat attendri, si je puis m'exprimer ainsi, de la couleur, font invinciblement penser à Memling. Que ces trois panneaux aient formé un ensemble complet, c'est probable; qu'ils soient de la même main, je ne puis l'admettre. M. Cavalcasselle, qu'il ne faut jamais se lasser d'appeler en témoignage dans ces délicates questions, a également pensé à Memling. Seulement il voit la main d'un élève là où je serais porté à reconnaître un original. Ces deux panneaux sont encastrés dans un bâti en bois sur lequel, pour dissimuler les points de raccord, on a peint, avec un certain talent et à une époque relativement moderne, des ornements d'architecture. Il eût été préférable de les réunir au panneau central, ou, si l'on ne le voulait pas, de les encastrer tels qu'ils sont, comme on l'a fait au Louvre pour les deux panneaux de Memling.

Par contre, je ne puis admettre comme œuvre de Memling le *Christ descendu de la croix* qui lui est attribué, après l'avoir été longtemps à Van Eyck. C'est un tout petit et fort bon tableau; mais si on le compare à un Memling authentique, son exécution est sèche, dure et, selon moi, un peu maniérée. J'y verrais une œuvre de quelque peintre allemand imitateur de Memling autour de 1500.

Pierre Breughel dit le Vieux ou le Drôle, ou encore Breughel des Paysans, est peu connu. Né entre 1510 et 1530, il alla mourir à Bruxelles en 1569, après avoir laissé deux fils, Breughel d'Enfer et Breughel de Velours. Ses œuvres ne nous sont pas familières, et c'est à Vienne qu'il faut aller pour voir les plus remarquables. *La Dispute du Carnaval et du Carême, Enfant jouant sur une place, Paysage montagneux, le Massacre des Innocents, la Tour de Babel*, sont exécutés dans une couleur vigoureuse et franche qui procède par tons plats sans dégradations ni demi-teintes, et dont l'harmonie résulte de la juxtaposition bien plus que du mélange. C'est de la manière, pis que cela, du maniérisme, si jamais il en fut. De nos jours, un homme de beaucoup de talent, M. Leys, a repris

cette technique en l'appliquant à des sujets épisodiques. Le succès a couronné son entreprise, et, si le succès prouve quelque chose, il a eu raison. En outre, Breughel le Vieux, qui a l'incontestable mérite d'avoir un des premiers étudié et rendu les paysans dans l'intimité de leurs habitudes, les reproduisait par le côté grotesque, plutôt que par le côté poétique. Dans ce sens, il est le père des Ostade, des Teniers, des Jan Steen, des Craesbecke. Ses personnages sont bien près d'être des caricatures.

Les procédés du vieux Breughel sont faciles à imiter. Aussi a-t-il fait école. Le nombre de ses sectateurs est considérable, et il est bien difficile de distinguer leurs œuvres des siennes. Du plus remarquable, Lucas Valkenburg (1540-1625), le musée possède des toiles importantes : le *Paysage d'été*, le *Paysage d'hiver*, *Promenade dans un parc*, *Contrée montagneuse*, datée de 1585. Lucas a eu un frère, Martin, et un fils, Frédéric, dont les tableaux se ressemblent tellement, et ressemblent tellement à ceux de Lucas, qu'il me paraît impossible, sans le livret, de faire le départ entre eux.

Comme nombre, comme mérite, le Belvédère ne le cède, en fait de Rubens, à aucun musée. Je n'ai pas compté moins de quarante-quatre toiles du maître d'Anvers. Madrid en possède soixante-deux, parmi lesquels le *Jardin d'Amour* et le *Rodolphe de Hapsbourg*. S'il fallait donner la préférence, j'hésiterais entre Vienne et Madrid.

Je ne prétends pas les décrire toutes. Elles sont tellement connues, elles ont été si souvent et si scrupuleusement décrites, que ce serait tomber dans des redites que d'en parler de nouveau. L'indication des principales suffira : l'*Assomption de la Vierge*, *Saint Ambroise refusant l'entrée de l'église à Théodose*, *Saint Pepin et sainte Bègue*, *le Miracle de saint Ildefonse*, *Saint Ignace de Loyola exorcisant les possédés*, *Saint François-Xavier ressuscitant les morts*, *les Nymphes endormies*, *Quatre Enfants et Un Agneau*. Je n'appelle plus particulièrement l'attention que sur les trois suivantes :

L'*Ermite et Angélique endormie*, personnages de petite nature. Chef-d'œuvre de couleur et d'attrait. Dussé-je être accusé de fadeur, je ne puis comparer le corps de l'Angélique qu'à un bouquet de roses : une de ces merveilles qui, possédées par un amateur, suffisent à illustrer son nom. J'ai vainement cherché l'indication de ce tableau dans le catalogue de l'œuvre de Rubens, par M. Van Hasselt.

Une Fête à Vénus. Dans un paysage, à droite, la statue de la déesse entourée de danses et de vols d'Amours ; à gauche, danse de satyres et de nymphes. Tableau en longueur, personnages de petite nature. C'est un

hymne de triomphe à la chair dans le genre de l'*Offrande à la fécondité* de Madrid et de la *Kermesse* du Louvre. Comme coloris, si l'on faisait disparaître d'anciens vernis qui ont assourdi le tableau, on trouverait une œuvre égale en beauté au *Jardin d'Amour* de Madrid. Elle porte le nº 813 dans le catalogue de M. Van Hasselt.



SAINT AMBROISE REFUSANT L'ENTRÉE DE L'ÉGLISE A THEODOSE.

Portrait d'Hélène Formann, seconde femme de Rubens. En pied, nue, de grandeur naturelle, marchant vers la droite. A peine couverte d'un manteau noir. Tout beau qu'il soit, je suis resté froid devant ce portrait, qui n'offre en somme que deux teintes : le blanc et le noir, opposées l'une à l'autre avec un incomparable talent, je le reconnais. Il vous surprend, il vous étonne; il ne vous séduit pas. Les autres portraits d'Hélène, celui de Dresde, celui de Munich, celui de Paris, sont d'une exécution plus riche et plus légère. Rubens en peignant sa femme dans un état de nudité

presque complet a commis une inconvenance dont le hasard ne l'a malheureusement pas assez puni, car, je le répète, le portrait est fort beau. N° 1035 du catalogue de M. Van Hasselt.

Je viens de parler du *Jardin d'Amour* de Madrid, un des plus admirables chefs-d'œuvre de Rubens. En voici une copie par Jean Balen, fils de Hendrick, qui donne une idée exacte de la puissance et de l'harmonie de couleur de cette composition. Si l'original et la copie étaient exposés l'un auprès de l'autre, il serait impossible de s'y tromper; mais, séparée par les distances, la copie surprend et inquiète, tellement Van Balen a su s'identifier les procédés d'exécution de son maître. Le musée de Dresde expose une répétition du *Jardin d'Amour,* celle-ci originale, mais inférieure au tableau de Madrid et présentant quelques changements dans la pose des personnages.

Vingt-quatre toiles portent le nom de Van Dyck. Toutes ne m'ont pas paru originales; mais parmi les originales, il y en a de fort belles. Cette profusion en fait de Van Dyck comme en fait de Rubens s'explique naturellement : la Belgique, sous le nom de Pays-Bas autrichiens, ayant appartenu à la maison d'Autriche jusqu'en 1792. J'ai noté les œuvres suivantes :

Samson surpris par les Philistins. Huit personnages, petite nature, en pied. Dalila est étendue sur le lit à gauche. Au centre de la composition, Samson, de face, le genou gauche en terre, est renversé et se défend en désespéré contre les soldats philistins, qui l'attachent avec des cordes grosses comme des câbles ou l'assomment avec des casse-tête monstrueux. Vigueur et chaleur de coloris qui font songer au Titien.

Le musée de Munich expose, sous le n° 255 (salle 4), un *Samson terrassé par les Philistins,* peint par Rubens. Celui de Vienne en est une copie, avec quelques différences, exécutée par Van Dyck.

La Vierge apparaissant à Herman-Joseph, entourée de deux anges. Personnages de grandeur naturelle, à mi-corps. Œuvre d'une magnifique couleur, blonde, chaude, élégante, et d'une parfaite conservation. Peint en 1630, pour les grands jésuites d'Anvers et payé 150 florins, ce tableau fut transporté à Vienne en 1776, après la suppression de l'ordre des Jésuites dans les Flandres.

Le Prince Rupert, fils de l'électeur Palatin, Frédéric V, à l'âge de douze ans. Il commanda plus tard la cavalerie de Charles Ier dans sa lutte contre le Parlement. Le Louvre possède un portrait du même personnage, mais un peu plus âgé.

Le Prince Charles-Louis, frère aîné du précédent, en pied tous deux, vêtus de noir, de face. Magnifiques portraits.



VAN DYCK PINX — WALTNER SC

SAMSON ET DALILA.
(Musée du Belvédère)

Gazette des Beaux Arts

Un Jeune général couvert d'une armure dorée, à mi-corps. Le catalogue a raison d'ajouter chef-d'œuvre de premier ordre. Van Dyck n'a jamais fait de plus beau portrait.

Portrait de Charles Ier, moins important que celui du Louvre, mais son égal comme exécution. Le roi est vu à mi-corps, de grandeur naturelle, tourné de trois quarts à gauche, la tête presque de face, nue. Veste de satin blanc, manteau noir laissant passer les manches de la chemise.



UNE FÊTE A VÉNUS.

La main gauche, admirablement peinte, repose sur la garde de l'épée. Le bras droit est appuyé sur la hanche. Pour fond, une muraille laissant entrevoir un paysage.

Un *Marquis de Moncade*, le même dont le Louvre possède un si beau portrait équestre. Il est vu à mi-corps, tenant dans sa main droite le ruban d'un médaillon attaché autour du cou. Signé tout au long : *A. Van Dyck*. Les armoiries sont peintes dans le haut, à droite.

Un *Buste d'un homme en noir*. Il porte une moustache et une mouche. La tête est découverte. Ce doit être le portrait de quelque ami de Van Dyck, peut-être de Paul Ponce, le graveur, et je crois me rappeler une eau-forte semblable dans le recueil de Van Dyck. En tout cas, l'artiste a peint deux fois le même personnage, car un autre portrait semblable à celui de de Vienne existe au Louvre (nº 153 de l'école flamande). C'est une

ébauche qui a dû être faite d'inspiration en quelques heures. Quoi que ce soit, c'est une merveille d'une vigueur et d'une finesse de ton incomparables. Les yeux nagent dans une humidité nacrée ; le sang s'épanouit en vermillon sur le contour des lèvres. Le *Jeune homme en habit noir* doit dater de 1638, année de l'apogée du talent de Van Dyck.

De Teniers je n'ai à signaler que :

Une Kermesse, charmant tableau de cette touche légère et spirituelle qui n'a jamais abandonné Teniers, mais d'une couleur un peu froide. Il est signé : *David Teniers fecit.*

Fête du tir au papegeai. Cette toile représente, d'après Christian de Mechel, « la fête qui se célébrait annuellement à Bruxelles sur la place des Sablons. L'artiste l'a représentée ici lorsque l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur général des Pays-Bas, y assista en l'année 1652. Le moment est celui où ce prince, placé sur une estrade, reçoit une arbalète des députés de la compagnie des tireurs. Il est accompagné d'un magnifique cortége, parmi lequel on remarque quantité de portraits. On lit au bas de ce riche morceau : *David Teniers fec. 1652* ». La couleur paraît également froide, mais je soupçonne le tableau d'avoir été épidermé par un frottage un peu vif. Teniers a répété plusieurs fois ce sujet : Madrid, Saint-Pétersbourg, Cassel, possèdent de ces répétitions.

Depuis quelques années on préconise le nom de David Ryckaert. David Ryckaert avait l'avantage d'être à peu près inconnu. En le prenant sous sa protection la vogue semble avoir découvert ce que personne ne soupçonnait et réparer une injustice. C'est un excellent terrain. C'est au même titre que nous avons entendu tant de dithyrambes en faveur de Steen et de Hobbema. C'est fort respectable; je doute que ce soit juste. Je souhaite que pour Ryckaert, comme pour Jan Steen et Hobbema, la vogue ne dépasse pas le but, et que son favori d'aujourd'hui ne retombe pas demain dans la tranquille obscurité dont il me paraît digne. Qui a vu les Ryckaert de Bruxelles, de Stockholm et de Saint-Pétersbourg, avouera que ceux de Vienne sont les plus importants et les meilleurs. Mais de là à être des chefs-d'œuvre, à justifier les éloges qu'on prodigue à leur auteur, il y a loin. Ils représentent, l'un : *une Foire de village,* daté de *1648;* l'autre, le *Pillage d'un village,* daté de *1649,* et forment pendants. Nombreuses figures, petite nature. Bien composés, bien dessinés, bien peints; ils ne présentent aucun caractère, aucun détail saillant qui captive et retienne l'attention. La touche est sage et correcte, la couleur plate, froide et sans modelé. Ryckaert savait son métier sur le bout du doigt, il possédait toutes les qualités qui s'acquièrent, il n'avait aucune de celles qui se donnent. Les deux tableaux du Belvédère sont exempts de grands

défauts : je serais fort embarrassé d'y signaler une qualité saillante. Il ne traitait pas de sujets académiques ; mais c'est un talent académique dans la force du terme.

Le livret le fait naître en 1615 et mourir en 1677. Le catalogue du musée d'Anvers (édition de 1863), qui lui consacre une longue et curieuse biographie à laquelle je renvoie ceux qui voudraient en savoir plus long sur lui, donne les dates de 1612 et 1661. Il nous apprend, en outre, qu'il ne faut pas confondre ce David Ryckaert avec son père et son grand-père qui ont porté le même prénom et ont traité les mêmes sujets. Le Louvre possède un tableau de Ryckaert, *un Peintre faisant le portrait d'un paysan*. Ce peintre doit être Ryckaert lui-même. Il est signé : ***D. Ryc. 1639***. Il a été donné par M. Moreau en 1867.

L. CLÉMENT DE RIS.

(La suite prochainement.)



CÉLESTIN NANTEUIL



ÉLESTIN NANTEUIL naquit à Rome en 1813 de parents français; il n'avait pas plus d'une année lorsqu'il vint à Paris; sa famille demeurait aux environs du Louvre, et à peine eut-il atteint l'âge de raison qu'il prenait plaisir à se promener dans les galeries du Musée. Est-ce à cette habitude de voir des tableaux contractée dès l'enfance qu'il faut attribuer la détermination prise par lui dans la suite de devenir peintre, ou bien les succès que son frère aîné, Charles-François Nanteuil, obtenait comme sculpteur, le décidèrent-ils à suivre la carrière des arts? On ne saurait le dire, mais ce qu'il est permis d'assurer, c'est que les nombreuses visites qu'il avait faites au Louvre, les rapports quotidiens qu'il avait avec son frère, lui donnèrent une connaissance des maîtres et une instruction de la pratique même de l'art que l'on n'a pas coutume d'acquérir d'aussi bonne heure. Cette éducation, inconsciente pour ainsi dire, le mit à même, lorsque, après avoir traversé les ateliers de Charles Langlois et d'Ingres, il entra à l'École des beaux-arts en 1827, d'être de suite classé parmi les bons élèves; il obtint une récompense pour la figure et une autre pour la perspective, et, bien que son caractère indépendant et enjoué l'eût désigné à ses camarades comme un chef autour duquel ils aimaient à se grouper lorsqu'ils avaient une réclamation à adresser ou une plainte à formuler, rien chez lui n'indiquait qu'il dût un jour professer des doctrines contraires à celles qu'il avait entendu professer. Son esprit d'ailleurs eût peut-être pris une tout autre direction si une circonstance particulière ne se fût présentée. A la suite d'une sorte de révolte contre l'enseignement des professeurs, révolte à l'organisation de laquelle il fut accusé d'avoir pris une part active, Célestin Nanteuil fut

exclu de l'École des beaux-arts. Il n'en fallut pas davantage pour que l'élève, inconnu la veille, acquît dans un certain monde une apparence de notoriété. C'était aux yeux de quelques-uns des novateurs une bonne note d'être jugé indigne de recevoir l'instruction officielle. Celui qui avait été atteint par cette mesure sévère devenait une victime immolée aux préjugés classiques, un martyr de la foi romantique. La place de Nanteuil était désormais marquée parmi les réformateurs de l'art. Jamais un pèlerinage à la rue Notre-Dame-des-Champs ne se faisait sans qu'il y assistât; à toutes les premières représentations des pièces de théâtre qui devaient soulever des orages Nanteuil était convié. Il se mêlait à la foule des enthousiastes, et, grâce à sa haute taille, à la passion qu'il mettait dans tout ce qu'il faisait, il semblait donner le signal des applaudissements et être le guide de cette troupe turbulente, mais disciplinée à sa façon, qui entendait imposer au public une littérature à laquelle il avait besoin de quelque temps pour s'habituer. Les chefs du mouvement avaient remarqué ce grand jeune homme qui se trouvait toujours au premier rang les soirs de combat; ils s'étaient informés de son nom, et dès qu'ils eurent appris et sa qualité d'artiste et sa disgrâce, ils résolurent de l'attirer à eux, de l'enrôler sous leur drapeau. Ils n'eurent pas grand'-peine à voir leurs désirs satisfaits. Célestin Nanteuil, qui n'avait pas de travaux, ne demanda pas mieux que d'accepter les propositions qui lui furent faites par Eugène Renduel, l'éditeur habituel des écrivains de la jeune école, d'orner de planches les ouvrages qu'il mettait au jour. C'est ainsi que furent composés un certain nombre de frontispices et quelques vignettes qui accompagnent les éditions *princeps* des œuvres de Victor Hugo, d'Alexandre Dumas, de Gérard de Nerval et de Petrus Borel. De 1832 à 1840 il ne parut guère de livres inspirés par la littérature romantique sur le titre desquels le nom de Nanteuil ne fût pas imprimé. Les planches qui se trouvent dans ces volumes sont gravées à l'eau-forte. L'inexpérience du procédé n'était rachetée ni par une composition bien disposée, ni par un dessin correct, et il faut reconnaître qu'un parti pris formel de trouver bien ce qui n'est que bizarre et incorrect a seul pu faire donner l'épithète d'*admirables* à quelques-uns de ces essais que plus tard Nanteuil ne devait pas être très-fier d'avoir signés.

Il serait du reste plus que maladroit d'aller rechercher dans ces ouvrages des témoignages significatifs du talent de Célestin Nanteuil; il ne faut voir dans ces eaux-fortes que les essais d'un jeune homme sans expérience voulant à tout prix se singulariser et croyant de cette façon attirer à lui le succès. Les tableaux que cet artiste envoyait aux expositions annuelles pendant cette même période ne valaient pas beaucoup

mieux que les eaux-fortes qu'il livrait à son éditeur. Quelque soin qu'ait pris Jules Janin de mentionner dans l'*Artiste*[1] le tableau exposé par Nanteuil en 1840, l'*Ermitage*, il ne se sentit pas le courage d'en parler avec éloge, et le décrire sans le juger lui parut le moyen le plus simple d'exercer, sans froisser personne, son métier de critique. Le rédacteur anonyme chargé l'année suivante de rendre compte du Salon dans le même journal[2] ne reconnut pas encore au talent de Célestin Nanteuil d'autre qualité « qu'une extrême souplesse et qu'une adresse de main peu commune », et Baudelaire[3], à propos d'un tableau exposé en 1846 sous le titre *Dans les vignes*, déclare que « M. Célestin Nanteuil sait poser une touche, mais ne sait pas établir les proportions et l'harmonie d'un tableau ».

Ce fut seulement à l'exposition de 1848 que Célestin Nanteuil se révéla comme un artiste digne de fixer l'attention des hommes qui demandent au peintre plus qu'un semblant d'habileté. Le tableau qu'il envoya au Salon de cette année, *un Rayon de soleil*, est resté dans le souvenir de tous ceux qui l'ont vu. A défaut d'une exécution bien solide, il indiquait chez son auteur une imagination qu'il n'avait pas encore accusée d'une façon aussi complète, et un tempérament de coloriste qui autorisa M. de Mercey, écrivant dans la *Revue des Deux Mondes* sous le pseudonyme de Lagenevais, à dire que le tableau de Nanteuil « dénotait une admirable entente de la lumière et que sa toile scintillait comme si le rayon la traversait »[4]. Cet ouvrage valut à Nanteuil une médaille de seconde classe. Averti par cette récompense, et encouragé par la critique qui fut unanime à accueillir favorablement ce tableau, Célestin Nanteuil se voua désormais à la peinture de genre à laquelle il était particulièrement propre; il envoya aux Salons de 1850 et de 1853 des toiles qui furent remarquées, et dans lesquelles on reconnut, à défaut de témoignages bien évidents d'une science approfondie du dessin, un sentiment poétique et une recherche de la grâce que possédaient au même degré assez peu d'ouvrages exécutés par ses contemporains. Au Salon de 1855, en cette année où les artistes les plus renommés, soumettant au jugement du public la majeure partie de leur œuvre, semblaient devoir à eux seuls accaparer l'attention, on remarqua, parmi les tableaux de chevalet, une toile de Nanteuil qui demeurera comme le meilleur ouvrage qu'il ait signé. Ce tableau, intitulé *Souvenirs du passé*, représentait un vieillard tisonnant

1. 2e série, t. V, p. 218.
2. 2e série, t. VII, p. 318.
3. *Le Salon de 1846*, par Baudelaire-Dufays, p. 57.
4. *Revue des Deux Mondes*, 1848, XVIIIe année. Nouvelle série, t. XXII, p. 296.

son feu et repassant dans sa mémoire les principales époques de sa longue existence. A ces souvenirs Nanteuil a donné une forme visible : à travers un nuage apparaissent successivement l'enfant, paresseux à l'école, coiffé d'un bonnet d'âne, le jeune homme, joueur, ivrogne et débauché, l'homme enfin, sur le champ de bataille, luttant corps à corps avec les nombreux ennemis qui l'enserrent. Cette idée ingénieuse qui, au premier abord, semble devoir offrir au peintre, pour être clairement exprimée, de sérieuses difficultés, fut rendue par l'artiste avec un talent dont il n'avait pas encore fait preuve, et ces groupes qui, au milieu du nuage de fumée, accusent les phases diverses de cette existence accidentée, sont agencés avec une habileté et une entente de l'effet pittoresque que l'on ne saurait trop louer. Deux ans après, en 1857, un tableau inspiré par une idée analogue, l'*Avenir*, venait encore témoigner de la délicatesse de sentiment de cet artiste dont les débuts n'avaient pu faire prévoir une intelligence aussi distinguée. Ici le peintre représenta un jeune homme assis sur une colline, contemplant Paris qui se déroule à ses pieds, et rêvant à l'avenir. Les plaisirs de la capitale l'entraîneront-ils, ou bien recherchera-t-il dans le mariage la fortune et les joies de la famille? n'aura-t-il d'autre ambition que d'être cité comme le Pierrot le plus élégant des bals de l'Opéra, ou bien rêvera-t-il de conquérir à la pointe de son épée dans les combats la récompense des braves? Telles sont les pensées que l'artiste a mises dans ce cerveau de vingt ans et qu'il a trouvé moyen de nous communiquer en les exprimant d'une façon appréciable à l'œil. Jamais l'artiste ne se montra mieux inspiré, et, dans son œuvre considérable, ces deux tableaux resteront comme donnant la mesure exacte de ce talent fin et spirituel qui, trop exalté au début, fut peut-être un peu trop rabaissé dans la suite.

L'*Avenir* et les *Souvenirs du passé* ont été lithographiés par le peintre lui-même. Ces toiles avaient marqué le point culminant du savoir de Nanteuil comme peintre, ces deux estampes ont contribué à établir d'une façon définitive sa réputation comme lithographe. Depuis sa jeunesse il s'était exercé dans cet art, et, dès l'année 1833, il avait été chargé de dessiner sur pierre quelques encadrements pour le *Voyage romantique dans l'ancienne France* de MM. Taylor, Cailleux et Nodier. Ces essais, pas plus que les lithographies qu'il donnait à la *Revue des Peintres* en 1836, pas plus que les portraits d'Alphonse Karr et de Théophile Gautier qu'il publiait en 1838 dans la *Galerie dé la Presse*, ou que les nombreux titres de romances[1] que lui commandaient les éditeurs de musique, ne pou-

1. Dans un de ces titres de romances, *les Cigares*, 1843, musique de L. Clapisson, paroles de F. de Courcy, Célestin Nanteuil s'est représenté entouré de quelques amis;

vaient faire pressentir qu'il dût un jour, en compagnie de Français, d'Eugène Leroux et de Mouilleron, faire dire à la lithographie son dernier mot. Les mêmes imperfections que nous signalions plus haut dans les eaux-fortes et dans les peintures de Nanteuil, portant une date antérieure à 1840, se retrouvent ici au complet; il affichait une telle insouciance pour les principes essentiels de l'art, un tel sans façon dans l'exécution, qu'il est permis de penser que les incorrections du dessin étaient le fait de l'ignorance au moins autant que la conséquence d'un système. Ce fut seulement en 1846, au moment où commença chez l'imprimeur Bertauts la publication des *Artistes contemporains*, que Nanteuil trouva moyen de développer les aptitudes très-réelles pour la lithographie qui étaient en lui. Comme les autres artistes qui avaient été appelés à concourir à cette publication, il apporta dans le maniement du crayon lithographique une manière inusitée avant lui. Tandis que jusque-là on n'avait jamais demandé autre chose à la lithographie, — et c'était en réalité son véritable office, — que de faciliter aux peintres les moyens de multiplier eux-mêmes, à l'aide de l'impression, leurs croquis, on éleva tout d'un coup ce procédé au rang des arts. Nanteuil, comme ses émules, s'efforça, et le succès couronna ses efforts, de rendre non-seulement le dessin des tableaux qu'il avait mission de reproduire, mais encore l'effet de ces mêmes tableaux. C'était une croisade que les lithographes entreprenaient contre les graveurs, et, si l'on est de bonne foi, on se verra forcé d'avouer que plusieurs fois les résultats donnèrent raison à cette audacieuse tentative. Lorsque Nanteuil transportait sur pierre ses propres compositions, ou lorsqu'il avait soin de prendre pour modèles des peintures qui n'exigeaient ni une correction absolue dans le dessin, ni une puissance de coloris trop intense, il parvenait, en soumettant le crayon lithographique aux exigences du clair-obscur, à reproduire fort exactement l'aspect des tableaux de genre qui de son temps jouissaient d'une vogue parfaitement méritée.

Dans le cours de son existence Nanteuil avait beaucoup voyagé. Il avait parcouru la France en tout sens, il avait séjourné assez longtemps en Hollande et en Espagne et, à deux reprises, il avait visité l'Italie. De ces excursions il avait rapporté de nombreux croquis et plusieurs excellentes copies des tableaux qui l'avaient particulièrement impressionné. Pour différentes grandes publications entreprises dans ces derniers temps, on mit à contribution les portefeuilles de l'intelligent voyageur. La plan-

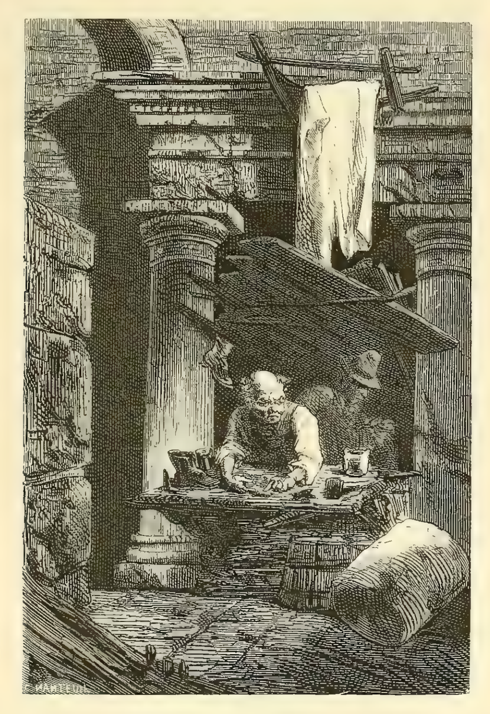
il est assis devant une table et fume un trabucos : c'est probablement le seul portrait qui existe de cet artiste.



Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Salmon

che qui accompagne cette notice fut gravée par Nanteuil d'après un croquis qu'il avait fait en Italie, et, dans l'ouvrage de M. Francis Wey, *Rome, Description et Souvenirs,* on retrouve un certain nombre de dessins exécutés à la même époque. L'important recueil entrepris par



BOUTIQUE DE SAVETIER A ROME

« Rome », de M. Francis Wey.

M. Madrazo et destiné à reproduire les principaux tableaux du musée et des collections publiques et privées de Madrid contient également plusieurs lithographies signées par C. Nanteuil qui accusent, la plupart, un rare respect pour les peintures originales.

C. Nanteuil n'habitait plus Paris depuis plusieurs années. Placé en 1870 à la tête de l'école de dessin de Dijon et conservateur du musée de

cette ville[1], il ne s'éloignait qu'à de rares intervalles de son poste. Il était venu chercher à Marlotte, dans une famille amie, quelques jours de repos et il se promettait de jouir en paix de l'admirable forêt de Fontainebleau au milieu de laquelle il avait longtemps vécu, lorsque, après une très-courte maladie, la mort vint le surprendre le 4 septembre de cette année. Quelques amis, prévenus à temps, purent aller rendre les derniers honneurs funèbres à cet artiste qui, après s'être laissé entraîner par le courant romantique, après s'être révolté contre ce qu'il appelait la routine, trouva seulement sa voie le jour où il consentit à être sincère et le jour où il donna un libre cours à son tempérament plus enclin à la poésie qu'à la réalité, plus ingénieux que réellement puissant.

GEORGES DUPLESSIS.

1. Célestin Nanteuil remplaçait dans ces doubles fonctions le peintre Louis Boulanger.



LES SCEAUX DU MOYEN AGE

ÉTUDE SUR LA COLLECTION DES ARCHIVES NATIONALES[1]

II.

FORME DES SCEAUX. — LEUR DIMENSION.

Les sceaux ont deux formes principales bien tranchées : la forme ronde et celle dite en ogive. Disons tout de suite, pour bien déterminer leur seconde manière d'être, que la figure géométrique du sceau dit en ogive est celle obtenue par l'intersection de deux circonférences égales.

A la forme ronde et à l'ogive il faut ajouter les suivantes, en observant que les premières sont les plus fréquemment employées :

L'ovale, la forme en écu, la polygonale, la forme en losange; il y a aussi des sceaux en étoile, en trèfle, festonnés, carrés, rectangulaires, en poire.

Sceaux ronds. — Les plus anciens types conservés aux Archives de l'Empire, les sceaux des Mérovingiens, sont ronds. Cette forme, abandonnée par les Carlovingiens, a été reprise et conservée par les rois de la troisième race, à l'exception de Robert. Les papes, les rois étrangers, les grands feudataires : dauphins, ducs, comtes et marquis, les chevaliers, les villes, l'ont adoptée. Les premiers sceaux ecclésiastiques étaient

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. VIII, p. 337.

de forme circulaire, les sceaux des dames assises ou à cheval le sont également.

Sceaux en ogive. — Dès le XIIe siècle, les cardinaux, les évêques, les monastères, les abbés et abbesses, tous les religieux en un mot, adoptent la forme ogivale. C'est aussi la forme des sceaux des dames représentées debout. Tout en persistant jusqu'à la décadence du sceau, l'ogive n'a pas toujours conservé les mêmes proportions. Il ne sera donc pas inutile de faire remarquer ici que plus l'ogive est ample, surbaissée, plus sa date est ancienne ; elle tend à s'allonger, à s'amaigrir, à devenir plus effilée à mesure qu'elle devient plus moderne.

Sceaux ovales. — La forme ovale est particulière aux sceaux dont l'empreinte est fournie par une pierre gravée. Les sceaux de cire des rois carlovingiens et beaucoup d'autres exemples le démontrent. Mais ce que nous venons de dire n'est exact que jusqu'au XVe siècle, car, à partir du XVIe, les sceaux ecclésiastiques abandonnent l'ogive pour prendre la forme ovale,

Sceaux en écu. — La forme en écu triangulaire est assez commune dans le midi de la France, en Artois, en Flandre. Le sceau de Mathilde, comtesse de Flandre, en 1189, est en écu triangulaire. Celle en écu arrondi par le bas est plus particulièrement usité dans les pays méridionaux.

Sceaux polygonaux. — Les sceaux à cinq, à six, à huit côtés se rencontrent un peu partout. C'est ainsi que le sceau de la commune de Rieux, en 1308, est hexagone.

Sceaux en losange. — Ceux en losange ne sont pas non plus très-rares. La France, l'Angleterre, l'Espagne et la Navarre ont fait usage de cette forme. Le sceau de la ville de Dunwich, au XIIIe siècle, est en losange.

Sceaux festonnés, en étoile, tréflés, carrés ou losangés, à appendices. — Des dignitaires espagnols, des seigneurs navarrais, ont des sceaux orbiculaires festonnés de quatre, six ou huit pièces ; des sceaux en étoile ou tréflés, ou participant de ces deux dispositions ; des sceaux carrés ou losangés présentant sur chacun de leurs côtés un appendice demi-circulaire, c'est-à-dire quadrilobés.

Sceaux rectangulaires. — Le sceau de Baudouin, comte de Mons, est rectangulaire et en cuvette ; celui de l'abbaye de Tournus est en rectangle cintré par le haut.

Sceaux piriformes. — Liébert, évêque de Cambrai, en 1057, le chapitre de Notre-Dame de Noyon, en 1174, emploient des sceaux en forme de poire.

Les règles qui déterminent les formes principales des types n'échappent pas à la loi commune; elles se compliquent de nombreuses exceptions. Le sceau du roi Robert est en ogive; un des sceaux du comte de Flandre, Thierri d'Alsace, est également ogival; ceux de plusieurs seigneurs sont dans le même cas. La première femme de Philippe de Valois, Jeanne de Bourgogne, la comtesse de Bar, Yolande de Flandre, d'autres dames debout, ont des types circulaires. Certains sceaux ecclésiastiques sont ronds. Il y a des pierres gravées rectangulaires, polygonales, etc. Dans quelques provinces, comme en Normandie, il n'y a plus de règle fixe, surtout dans les classes inférieures.

Dimensions des sceaux. — La dimension des sceaux a varié d'âge en âge, elle s'est augmentée avec le temps. Le diamètre des plus grands sceaux mérovingiens dépasse à peine trente millimètres. Ceux des Carlovingiens vont en moyenne jusqu'à quarante-cinq; les rois de la troisième race commencent par soixante-dix millimètres et continuent progressivement : saint Louis atteint quatre-vingts; Charles VI, quatre-vingt-dix-sept; Henri II, cent quinze. Les sceaux des souverains étrangers, des grands personnages ont suivi la même progression. Ceux des rois d'Angleterre ont même atteint des proportions beaucoup plus vastes : le sceau d'Édouard IV a cent quinze millimètres de diamètre; celui d'Élisabeth, cent quarante-cinq; celui de la reine Anne, cent soixante-dix-sept. Les bulles des papes depuis le XIIe siècle ont au contraire gardé la même taille.

Quant aux règles que l'on voudrait établir sur le rapport entre la dimension du sceau et la qualité des personnes, elles ne reposent sur rien de bien précis. On a pu dire cependant que l'étendue du sceau augmente avec la puissance, la qualité ou la prétention de son propriétaire, et citer à l'appui de cette assertion des chartes de Flandre des XIIIe et XIVe siècles, où cette sorte de hiérarchie en rapport avec la dignité et l'âge semble avoir été observée. Ainsi le sceau de Gui de Dampierre, comte de Flandre, mesure quatre-vingt-douze millimètres de diamètre; celui de Robert de Nevers, son fils aîné, quatre-vingt-trois; ceux de ses autres fils vont en décroissant par rang d'âge : Guillaume soixante-quinze; Baudouin, soixante-quatre; Jean de Namur, cinquante-sept; Gui de Richebourg, cinquante-deux. Mais dans une autre charte de 1304, Jean de Namur scelle d'un sceau plus grand que ceux de ses frères aînés.

APPOSITION DU SCEAU.

Considérés au point de vue de leur apposition, les sceaux se divisent en deux catégories : ils sont plaqués ou pendants.

Sceaux plaqués. — Les sceaux métalliques ont toujours fait partie de la seconde classe. Ceux de cire ont été d'abord plaqués ; leur place est ordinairement à droite au bas de l'acte où on les fixait de la manière suivante : on pratiquait au parchemin une incision cruciale dont on rabattait les angles afin que la cire chaude pressée par la matrice pût passer au dos de la pièce, où on la rivait en l'aplatissant. Quelquefois l'incision en croix était bridée par des petites bandes de parchemin entre-croisées pour mieux retenir la cire. Ce mode de scellé a été en vigueur jusque sous Louis le Gros.

Les sceaux plaqués que l'on rencontre aux xiiie et xive siècles n'ont eu que des destinations spéciales. Ils ont servi à clore des lettres missives, à des mandements royaux sur les aides, à certaines lettres patentes, à certifier des actes émanant des Gens des comptes ou de commissaires extraordinaires, etc. La capitulation de Vitry et des forteresses voisines, en 1424, est scellée de vingt-six sceaux plaqués, alignés sur deux rangées avec le sceau de la prévôté de Vitry posé au-dessous.

Le sceau plaqué apparaît encore aux xvie et xviie siècles, c'est sa décadence. La matrice a été appliquée sur un papier sous lequel on a préalablement glissé un gâteau de cire pour soutenir l'empreinte et la rendre adhérente à l'acte. Le sceau est en papier ; le papier reçoit directement l'impression, la cire est devenue l'accessoire.

Sceaux pendants. — Le premier sceau pendant de nos rois se rencontre en 1118, sous Louis le Gros. Ce n'est pas que ce nouveau système d'attache n'ait été employé avant cette époque. Richard, archevêque de Bourges, nous montre un sceau pendant en 1067, les rois d'Angleterre en ont de plus anciens encore ; mais l'usage des sceaux pendants ne s'est généralisé en France qu'à partir de Louis le Gros et de Louis VII, son successeur.

Les sceaux pendants étaient ordinairement retenus à la charte par un lien passé dans une légère incision horizontale ou une petite ouverture pratiquée au bas du parchemin et sur son repli.

Lanières de cuir. — Pour les premières attaches on s'est servi de doubles lanières de cuir blanc, plates ou tressées.

Fils de soie, de chanvre, de laine ; tissus. — Bientôt après l'on a

employé les fils de soie, de chanvre, de laine en nature ou tissés. Un diplôme d'Étienne de Senlis, évêque de Paris, semble établir vers 1138 la transition entre les lanières de cuir et ces nouvelles attaches ; le sceau dont il est muni est suspendu par des lanières de cuir blanc entremêlées de fils de chanvre rouge et vert. Le sceau de Louis le Jeune en 1139, 1145, est porté par des flocs de soie verte. C'est vers 1154, 1157, qu'apparaissent les cordelettes tressées, les ganses bariolées.

Doubles queues de parchemin. — C'est dans les chartes des sires de Fougères (1163), de Raoul, comte de Clermont (1183), que se présentent les premières doubles queues de parchemin.

Simple queue. — Les simples queues commencent à se montrer aux chartes d'Eudes, duc de Bourgogne (1205), de Philippe Auguste (1216). Ces simples queues ne consistent plus, comme les attaches précédentes, en un lien de cuir, de fil ou de parchemin traversant l'acte et dont les deux bouts viennent se rejoindre dans le corps du sceau ; elles font partie intégrante de l'acte. Pour sceller sur simple queue, on fendait le bas de la pièce horizontalement et dans une certaine longueur de façon à détacher du parchemin une petite patte pendante à l'extrémité libre de laquelle on apposait le sceau.

Au commencement du XIIIe siècle, les lanières de cuir sont abandonnées et cèdent la place aux autres attaches plus légères et plus élégantes. A partir de cette époque le chanvre, la soie surtout, prennent les couleurs les plus brillantes et sont tissés des plus ingénieuses façons. Il nous vient d'Orient des rouges éclatants, des bleus célestes au ton chaud. Les pays du Midi traduisent sur les ganses leurs blasons d'or et de gueules. Ce sont des rubans échiquetés de bleu, de jaune, de blanc et de brun ; des cordelettes blanches, chinées, mouchetées ou componées. Simon, archevêque de Bourges (1219), a des lacs de soie rose ; la ville de Pontoise, des torsades de soie violette ; l'empereur Frédéric, le chapitre de Saint-Aignan (1244), emploient des flocs de soie bleue ; les comtes de Flandre préfèrent les tresses de soie verte, tandis que les comtes de Toulouse recherchent les cordons de soie rouge étranglés de distance en distance par des fils d'or.

En 1309, le sceau de la ville de Cahors est retenu par un ruban de fil liséré de brun, componé de blanc et de bleu. En 1374, le Châtelet scelle avec de longs flocs de soie rouge, jaune et bleue ; Pierre, comte d'Alençon, se sert des mêmes couleurs en torsade.

L'abbaye de Cercamp suspend les sceaux à des ganses plates de couleurs variées tressées de fils d'or. Le duc de Saxe emploie le jaune et le noir ; Maximilien, électeur de Bavière (1648), la soie bleue mêlée d'argent ;

le marquis de Brandebourg, la soie noire tissée d'argent; l'empereur Joseph II (1770), des cordelettes de fil d'or.

Mais l'attache la plus curieuse, découverte par M. Léopold Delisle et conservée aux Archives du Calvados, appartient à un acte de Richard Cœur-de-Lion. Sur un lacs de soie verte et tissée dans le corps même de l'étoffe est écrite cette devise d'amour : « Jo suis druerie — ne me dunez mie — ki nostre amur deseivre — la mort p..... » (Je suis un gage d'amour, ne me donnez pas; qui notre amour sépare, la mort p.....).

Pourquoi cette devise amoureuse se trouve-t-elle au bas d'une donation en faveur du connétable de Normandie et de Gile, sa femme? C'est un fait qui attend encore son explication.

Sceau attaché au milieu de l'acte. — L'usage était de fixer les sceaux pendants aux bords des actes et habituellement au bord inférieur. Nous n'avons rencontré qu'une seule exception à cette pratique. Le sceau de Godefroi, évêque d'Amiens, dans une charte de 1105 conservée aux Archives de la Somme, fonds de Saint-Fuscien, était suspendu au milieu du corps de la pièce.

Entre autres particularités on pourrait encore citer celles où une double queue de parchemin porte un sceau à chacune de ses extrémités, où plusieurs sceaux ont leurs attaches passées dans la même ouverture. Il suffit de les avoir mentionnées.

DU SOUS-SCEAU.

Il n'est pas rare de rencontrer dans les juridictions laïques ou religieuses de Flandre et de Normandie deux sceaux fixés à la suite l'un de l'autre sur la même queue. Ainsi tel acte qui porte le sceau de l'officialité de Cambrai ou de Tournay porte immédiatement au-dessous de celui-ci et sur la continuation de son attache le signet de l'official. Tel autre, revêtu du scel d'une prévôté, porte en sous-sceau le signet du garde du scel de cette même prévôté.

Si les types avec un sous-sceau sont assez communs, il est plus exceptionnel d'en rencontrer avec deux sous-sceaux. Ce cas se présente dans plusieurs actes des Guillemins de Walincourt. Le sceau du provincial de l'ordre, celui du prieur et celui des Guillemins sont échelonnés à la suite l'un de l'autre sur le même ruban de soie verte.

CHARTES A PLUSIEURS SCEAUX.

Le nombre des sceaux appendus à une charte pouvait être considérable. Si le bord inférieur de l'acte ne suffisait pas pour les recevoir en

une seule ligne, on les y attachait sur plusieurs rangées, ou bien on envahissait les deux bords adjacents et quelquefois les quatre côtés. C'est à partir des premières années du XIII[e] siècle qu'apparaissent ces pièces à sceaux multiples, sceaux dont le nombre va en grandissant dans les deux siècles qui suivent. L'acte renfermant les garanties qui furent fournies en 1214 à Philippe-Auguste par Jeanne, comtesse de Flandre, après la bataille de Bouvines, est muni de quinze sceaux sur simple queue; l'arrêt portant la déchéance de Pierre, duc de Bretagne, en 1230, est scellé de trente sceaux garnissant le bas et les deux côtés de la sentence; l'ordonnance de saint Louis sur les Juifs, de la même date, porte trente-neuf sceaux sur ses trois côtés; l'attestation de la coutume de Lorraine, en 1425, est scellée de cinquante-neuf sceaux répartis sur les quatre bords du parchemin.

La soumission des gens de Grammont qui, en 1380, avaient suivi le parti des Gantois contre le comte de Flandre, porte soixante-huit sceaux. Le traité d'acquisition de la seigneurie de Malines, conservé aux Archives du Nord, est en six expéditions contenant chacune cent sceaux, tous placés au bas de l'acte sur quatre rangées parallèles. Lorsque Jacqueline de Bavière quitta son deuxième mari pour épouser le duc de Glocester, Philippe le Bon provoqua sa déchéance et se fit déclarer gouverneur et héritier du Hainaut par deux chartes solennelles, l'une scellée de cent soixante-douze sceaux sur onze rangées horizontales, l'autre scellée seulement de cent dix.

La difficulté de se reconnaître dans un réseau d'attaches si compliqué est facile à comprendre. Aussi certains scribes ont-ils quelquefois pris la précaution d'écrire à côté des rubans ou sur les queues des parchemins les noms des possesseurs des sceaux; ils les ont d'autres fois représentés par un signe ou par un dessin. Dans une charte de l'abbaye d'Ourscamp, à Beauvais, le sceau de Suger, abbé de Saint-Denis, est indiqué par une tête de moine dessinée à côté de son attache.

DE LA PRÉSÉANCE DU SCEAU.

Dans les chartes scellées de plusieurs sceaux, la place occupée par chacun d'eux ne lui était pas assignée au hasard. Elle était subordonnée à des lois de préséance, à des règles de cérémonial que nous allons faire connaître.

La place d'honneur était à l'extrême gauche, ou bien au milieu.

Place d'honneur à gauche. — Si le personnage le plus marquant prenait la première place de gauche, celui qui l'approchait le plus en

dignité scellait immédiatement à sa droite; le plus considérable après celui-ci venait après, et ainsi de suite jusqu'à la fin, de sorte que l'extrême droite était occupée par le plus humble.

La charte de la capitulation de Lille, en 1304, donne un remarquable exemple de cette première disposition :

1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 7 — 8 — 9 — 10

1er. Charles, fils du roi de France, comte de Valois et d'Anjou, occupe l'extrême gauche.
2e. Louis, fils du roi de France, comte d'Évreux, se range à sa droite.
3e. Jean, duc de Bourgogne, prend la droite du comte d'Évreux, puis successivement :
4e. Robert, duc de Bretagne, chambrier de France;
5e. Amédée, comte de Savoie;
6e. Jean, comte de Dreux;
7e. Gaucher de Châtillon, comte de Porcien, connétable de France;
8e. Jean de Châlon, sire d'Arlay;
9e. Ithier de Nanteuil, prieur de Saint-Jean-de-Jérusalem en France;
10e. Jacques, sire de Béon.

Place d'honneur au milieu. — Lorsque le plus grand personnage tenait la place du milieu, le plus grand après lui prenait sa gauche et le plus considérable après celui-ci prenait sa droite; le suivant en dignité revenait à la gauche, celui qui venait ensuite allait à droite, et ainsi jusques aux deux extrémités de gauche et de droite, où se trouvaien les personnes les moins élevées.

L'ordonnance de saint Louis sur les Juifs, en 1230, scellée de vingt sceaux, nous aidera à faire comprendre cette seconde disposition.

20 — 18 — 16 — 14 — 12 — 10 — 8 — 6 — 4 — 2 — 1 — 3 — 5 — 7 — 9 — 11 — 13 — 15 — 17 — 19

Gauche. *Au milieu.* *Droite.*

1er. Le roi saint Louis.

Gauche	Droite
2e. Philippe de France, comte de Boulogne.	3e. Thibaud IV, comte de Champagne et de Brie.
4e. Hugues X de Lusignan, comte de la Marche et d'Angoulême.	5e. Hugues IV, duc de Bourgogne.
6e. Robert de Courtenay, bouteillier de France.	7e. Amauri VI, comte de Montfort et connétable de France.
8e. Henri II, comte de Bar-le-Duc.	9e. Raoul d'Issoudun, fils du comte d'Eu.
10e. Enguerrand III, sire de Coucy.	11e. Hugues de Châtillon, comte de Saint-Pol.
12e. Jean, comte de Châlon.	13e. Guillaume de Linières.
14e. Érard de Brienne, sire de Ramerupt.	15e. Archambaud IX, sire de Bourbon.
16e. Guillaume, seigneur de Dampierre.	17e. Jean de Braine, comte de Vienne et de Mâcon.
18e. Jean de Nesle.	19e. Gui de Dampierre, seigneur de Saint-Just.
20e. Guillaume de Vergy.	

Ces deux règles de la préséance sont assez générales. Que les actes émanent de juridictions laïques ou d'autorités religieuses, qu'ils aient un caractère privé ou représentent seulement des intérêts de famille, la préséance est observée :

Le bailli d'Amiens scelle au milieu, les deux auditeurs du roi prennent le premier sa gauche et le second sa droite.

Dans une charte de 1290, Gui de Dampierre, comte de Flandre, se place à gauche, Isabelle, sa femme, se range à son côté, et en suivant vers la droite, Robert de Nevers, son fils aîné, et après lui Guillaume, fils puîné.

Les trois fils du premier mariage de la comtesse de Flandre, Marguerite, ont leurs sceaux placés dans l'ordre de leur naissance; l'aîné, Guillaume de Dampierre, est à gauche, Gui, son frère, au milieu, et Jean, le plus jeune, à droite.

G. DEMAY.

(*La suite prochainement.*)



NOUVEAUX FRAGMENTS

DE LA

FRISE DU PARTHÉNON



Il est bien connu que, peu de temps avant l'enlèvement des sculptures du Parthénon par lord Elgin, un grand dommage fut causé à la frise par certains voyageurs qui mutilèrent et brisèrent plusieurs de ses pièces, pour rendre plus facilement transportables les fragments qu'il leur plaisait d'en détacher. J'étais déjà parvenu à rajuster un petit nombre de ces débris à leur place primitive sur la frise, avant la publication, en 1871, de l'excellent ouvrage de Michaelis sur le Parthénon ; mais c'est l'étude de la frise, d'après l'arrangement de cet archéologue distingué, qui m'a conduit à me procurer des moulages de tous les fragments de l'Acropole d'Athènes qui pouvaient être reconnus comme appartenant à cette incomparable composition. Depuis deux ans, j'ai réussi à remettre en place les fragments énumérés dans la liste ci-jointe. J'ai déjà donné dans le volume III de l'*Academy* de Londres, p. 283, une notice sur ces fragments ; la liste publiée ici contient plusieurs fragments nouveaux. Les renvois se rapportent aux planches de l'ouvrage de Michaelis ; et, dans le but de rendre ces notes plus claires pour les lecteurs qui ne peuvent pas recourir à cet ouvrage, j'y ai joint quelques légères esquisses de la plupart des fragments restitués. En appelant ainsi l'attention, en France et en Europe, sur ces découvertes, je ne désespère pas que, grâce à la publicité de la *Gazette des Beaux-Arts*, des fragments du Parthénon,

qui sont jusqu'à ce jour restés ignorés entre les mains des particuliers, ne puissent être rendus à la lumière et rajustés à leur place. C'est ce qui est arrivé pour la tête provenant de la frise du nord, acquise par le *British Museum* à la vente Pourtalès, et pour les têtes d'un cheval et d'un cavalier, provenant du même côté de l'édifice, lesquelles se trouvaient jadis dans la galerie de sculpture de *Marbury Hall*, dans le comté de Chester, et ont été libéralement offertes au musée par M. Smith Barry.

LISTE DES FRAGMENTS DE LA FRISE DU PARTHÉNON, RAJUSTÉS A LEUR PLACE DANS LA COMPOSITION.

COTÉ NORD DE LA FRISE.

Planche 12 de Michaelis, blocs XXI, XXII. Fragments avec les queues des chevaux et une partie de l'*antyx* du char, réunissant le personnage dans un char (nº 64) avec les chevaux dans le bloc XXI.



FRISE DU PARTHÉNON, BLOCS XXI A XXIII.

Un autre fragment donne les jambes de devant de deux des chevaux pour le char qui suit immédiatement (nº 66), reliant ainsi les blocs XXII et XXIII. C'est seulement depuis la publication de l'ouvrage de Michaelis que les fragments des deux chars (blocs XXI à XXIII) ont été combinés de manière à former une composition continue.

Ibid., bloc X. Fragment réunissant le pied de la figure nº 38 et un morceau de la draperie du nº 37.

Ibid., bloc V, *figure nº 13*. La tête de cette figure. Elle doit avoir été cassée depuis l'époque de Stuart ; car dans ses *Antiquities of Athens* (II, pl. 13, fig. 1), il la représente exactement comme une tête jeune et ceinte du diadème.

Ibid., bloc III, *figure n° 8.* La partie supérieure de cette figure et le train de derrière de la vache ont été recomposés à l'aide de plusieurs fragments.

COTÉ EST DE LA FRISE.

Planche 14, bloc VIII. Tête de la figure de femme n° 61 ; face d'une figure de femme n° 58.

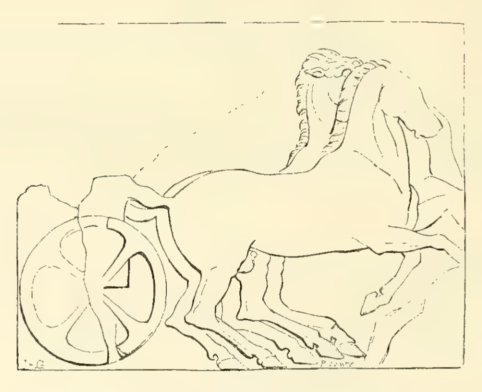
Ibid., bloc VII. Pied droit du n° 49. Cette figure appartient à la pièce de la frise qui est au musée du Louvre.

Ibid., bloc (VI). Le pied gauche et le haut de la tête de la figure d'homme n° 48. Ce dernier fragment a été inexactement rajusté par Michaelis au n° 118 de la planche 11.

Ibid., bloc III, *figure n° 19.* Jambe d'une figure d'homme.

COTÉ SUD DE LA FRISE.

Planche 11, bloc XLIII. Fragment de figure et partie de la vache n° 126, placés au n° 119 du bloc XLI.



FRISE DU PARTHÉNON, BLOC XXIX.

Ibid., bloc XXIX. Partie de la roue du char n° 71.

Ibid., bloc XXIV. Jambes de devant des chevaux n° 60 et partie de la roue du char que l'on voit dans le bloc XXV.

Planche 11, bloc XXI, *figure n° 52.* Tête de cavalier. Crinière du cheval n° 47.



FRISE DU PARTHÉNON, BLOC XXI.

Planche 10, bloc XVII. Partie d'un cavalier entre le cavalier n° 45 et le cavalier n° 46.

COTÉ OUEST DE LA FRISE.

Planche 9, bloc XIV, *figure n° 26.* Jambe droite de cette figure.

C. T. NEWTON.



LE MUSÉE DE NANCY

ET LES COLLECTIONS D'ALSACE-LORRAINE

I.



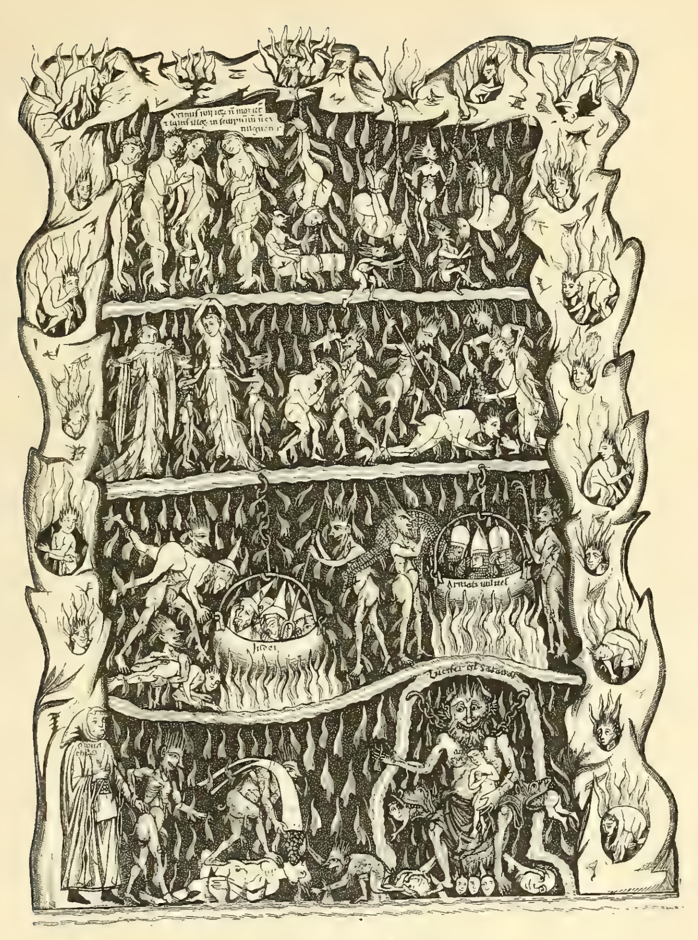
os amis de Paris ont bien voulu me témoigner le désir de savoir ce que sont devenus les musées et les œuvres d'art dans nos malheureuses provinces du nord-est, pendant les trois années qui viennent de s'écouler. Le musée historique lorrain est surtout d'un grand intérêt. Ce n'est cependant pas celui qui a le plus souffert, malgré le terrible incendie qui, en dévorant le Palais-Ducal, a détruit sa bibliothèque et causé des dommages irréparables à ses collections. Avec le temps, et à l'aide des secours qui nous arrivent de toute part, nous rendrons à Nancy le palais des ducs de Lorraine.

Que n'en est-il de même pour Strasbourg, qui a perdu à la fois sa bibliothèque, son musée archéologique et sa galerie de tableaux!

Qui remplacera ses incunables et cette collection unique de manuscrits et de documents historiques auxquels on donne le nom historique d'*Alsatica?* Plus qu'aucune autre province de France, l'Alsace était riche de ces trésors de l'intelligence accumulés dans sa capitale par les générations qui s'étaient succédé, et elle en était justement fière. M. Rodolphe Reuss a publié sur les pertes de la bibliothèque de Strasbourg un article très-intéressant qui a été inséré dans la *Revue critique d'histoire et de littérature.* En le lisant, on pourra juger des lacunes regrettables qui seront désormais signalées dans les documents relatifs à l'histoire de l'Alsace.

Parmi les manuscrits de Strasbourg que leur valeur artistique recommandait aux curieux, il n'en était pas de plus important que celui qui fut écrit, vers 1175, par Herrade de Hohenbourg. On le désignait, d'après son titre, sous le nom de *Hortus deliciarum.* C'était un de ces résumés d'histoire sacrée et profane comme on savait les faire au XIIe siècle; mais là n'était pas son intérêt principal. On lisait peu les élucubrations pieuses ou savantes de cette encyclopédie éclose dans un cloître, tandis qu'on en feuilletait avec curiosité les pages couvertes de dessins librement exécutés à l'aquarelle et représentant des gens de conditions diverses. Alexandre et César y portaient l'accoutrement guerrier des chevaliers, et Cléopâtre y figurait en châtelaine du XIIe siècle.

C'est à ce recueil que puisèrent les artistes chargés de composer les costumes de



LES SUPPLICES DE L'ENFER.

Fac-simile d'une miniature de l'*Hortus deliciarum*.

l'opéra de *Robert le Diable*. L'incertitude où l'on était au sujet de l'époque où vécut le prince normand éloignait tout scrupule archéologique et laissait toute latitude pour la mise en scène. Le manuscrit de Herrade se trouvait alors à une exposition de Paris, et grand fut l'émoi des Strasbourgeois qui, ne le voyant point revenir, augurèrent mal de la prolongation de son absence motivée par le travail des costumiers, et députèrent un employé de la bibliothèque avec mission expresse de ne revenir à Strasbourg que muni du précieux volume. Le manuscrit fut enfin réintégré à la bibliothèque, et depuis cette époque il n'avait pas quitté, même pour la grande Exposition de 1867, l'armoire dans laquelle il était renfermé.

D'autres curiosités bibliographiques venaient se grouper autour de cette œuvre unique. C'était un *Codex argenteus* du IIe au IIIe siècle, écrit sur vélin pourpre, en caractères d'or et d'argent, divers livres d'Heures ayant appartenu à des rois ou à des personnages célèbres, et des autographes d'hommes illustres du XVIe et du XVIIe siècle.

Outre ses manuscrits et ses livres, dont le chiffre s'élevait à quatre cent mille, la bibliothèque possédait une collection d'antiquités locales commencée par le savant historien Schœpflin et qui s'était successivement accrue de tous les débris que le zèle des archéologues avait rassemblés. Des vitrines avaient été disposées près des croisées du dépôt des livres et renfermaient les antiquités celtiques, les statuettes gallo-romaines en bronze, les vases d'argile et de verre et tous ces petits ustensiles employés par les anciens auxquels la sagacité des érudits modernes attribue des usages quelquefois bizarres. C'était une réunion un peu confuse d'objets de nature et de provenances diverses, qui attendaient, de la part d'un archéologue éclairé, une détermination et une classification chronologique exactes.

Les antiquités des temps barbares ou de l'époque mérovingienne, si intéressantes dans l'est de la France, avaient été reléguées dans d'obscures armoires d'où on ne pouvait les faire sortir qu'avec l'aide bienveillante du bibliothécaire.

Une vaste salle, située au rez-de-chaussée, contenait les médailles, les inscriptions lapidaires et les statues ou les bas-reliefs trouvés dans les environs ou sur le sol de l'ancien *Argentoratum*. Parmi ces derniers on remarquait une sorte de dieu barbu pourvu d'une double paire d'ailes et ayant à ses pieds un lion et un serpent. Mithra, selon les uns, Éon, fils de la Terre, selon les autres, cette figure semblait un emprunt fait aux mythologies orientales par les gnostiques. Nous avons été heureux d'apprendre qu'elle a été sauvée.

Les monuments du moyen âge étaient rares à la bibliothèque. Quand de bons morceaux de sculpture se trouvaient sans emploi par suite de démolitions, on les envoyait de préférence au charmant petit hôtel de l'œuvre de Notre-Dame, situé près de la cathédrale, où se conservent la vieille horloge et les anciens plans de l'église.

Bien des curiosités archéologiques attiraient encore l'œil dans cette longue galerie du rez-de-chaussée convertie en musée par M. Saum. Je me rappelle le singulier effet que produisit sur moi la vue d'un gigantesque éteignoir en fer-blanc, jadis peint en rouge et placé au centre de la salle. Je cherchais en vain quelle pouvait être la valeur archéologique de cet objet disgracieux, lorsque le bibliothécaire m'apprit qu'en 1793 on en avait coiffé la flèche de la cathédrale en guise de bonnet phrygien. Non loin de là, j'avais vu avec un vif sentiment d'intérêt patriotique la caisse de momie dans laquelle fut rapporté, d'Égypte à Strasbourg, le corps du général Kléber. On conservait aussi son sabre de bataille. Il n'en reste plus qu'un tronçon mutilé.

Dans la nuit à jamais néfaste du 24 août 1870, l'artillerie allemande, obéissant

aux ordres du général de Werder, couvrit d'une pluie de bombes et d'obus le Temple-Neuf et répandit aux alentours des boîtes à balles qui éclataient pour en défendre l'approche. Il fut impossible de rien sauver des richesses bibliographiques accumulées depuis trois siècles au Temple-Neuf. Quelque douloureux que fût ce sacrifice, le patriotisme énergique des habitants de Strasbourg n'en fut point ébranlé.

Par une déplorable fatalité, les tableaux du Musée, que j'avais vus à l'Hôtel de ville, avaient été transportés, il y a peu d'années, à l'hôtel de l'État-Major, situé place Kléber. Grâce à sa situation, l'Hôtel de ville, bombardé avec acharnement, n'a presque pas eu de mal, tandis que l'hôtel de l'État-Major a été brûlé complétement. Je ne me rappelle pas avoir remarqué, parmi les toiles de ce musée, une seule œuvre importante. Doit-on attribuer au peu d'intérêt que présentait cette collection la négligence que mettait l'administration municipale à son entretien? La plupart des Strasbourgeois ne savaient même pas qu'elle existait. L'œuvre d'art par excellence était pour eux la cathédrale. Aussi la stupeur, l'angoisse et l'irritation furent-elles générales quand on apprit le 15 septembre, un peu après midi, qu'un projectile, parti d'une des batteries établies en avant de Schiltigheim, avait atteint et fait pencher la croix de pierre placée au sommet de la flèche. Vers le milieu de décembre, ce dommage fut réparé par les soins de M. Klotz, architecte de la cathédrale, à qui nous devons ces renseignements.

Metz, cette sœur aînée de Nancy, Metz la Pucelle, qui tenait en main l'épée de la France et en dirigeait fièrement la pointe vers notre frontière du nord-est, Metz s'est vue un jour désarmée et livrée sans avoir combattu.

Au moment où la guerre éclata, l'administration municipale venait de faire construire dans le jardin attenant à la bibliothèque une vaste galerie dont le rez-de-chaussée était destiné aux monuments antiques et du moyen âge qui encombraient le vestibule, et dont le premier étage devait être occupé par les tableaux du Musée. Aujourd'hui l'œuvre si longtemps attendue est terminée. Les deux collections sont installées; mais ce ne sont pas ceux qui les ont formées qui en jouiront. Metz, devenue forteresse allemande, est délaissée par l'élite de ses enfants.

Sans être aussi important que celui de Nancy, le musée de Metz contient quelques toiles bien choisies des anciens maîtres. Deux rares et excellents portraits de Cuyp, un « duplicata » du *Porte-étendard* et un *Vieillard* de Rembrandt, une admirable tête d'homme qui fait honneur au nom du Titien auquel elle est attribuée, et parmi les modernes : le *Christ gravissant le chemin du Calvaire*, par Eugène Delacroix, un grand paysage de Corot, l'*Idylle*. Les œuvres des peintres actuels de Metz y figurent avec distinction. On y remarque divers pastels de MM. Maréchal et Rolland, le *Prisonnier*, de M. de Lemud, le *Bivouac en Russie*, de M. Devilly, un paysage de M. Michel, et des fleurs de M. Émile Faivre.

L'inauguration des nouvelles salles devait faire arriver d'autres toiles dispersées à Metz. L'avenir était riche de promesses. Aujourd'hui le musée est désert; les écoles municipales de dessin, qui comptaient, sous l'habile direction de M. Devilly, plus de cinq cents élèves, sont abandonnées, et les artistes messins se sont éloignés du sol qui pour eux n'est plus celui de la patrie.

Colmar avait aussi formé un musée qui nous est ravi. En prenant possession de cette ville, les Allemands ont trouvé, à l'église Saint-Martin, la célèbre vierge de Schongauer, et, au musée, quelques tableaux de ce maître qu'ils classent, avec raison, parmi leurs meilleurs artistes.

Il n'est pas jusqu'à la petite ville de Saverne qui n'ait ouvert en ces derniers temps un asile aux œuvres d'art. Le colonel de Morlet avait placé dans une chapelle abandonnée les inscriptions et les bas-reliefs antiques arrachés aux murailles de la ville. Une avenue de monuments funéraires enlevés au cimetière gallo-romain de *Drei Heiligen* donnait accès à ce monument. C'était à la fois sauver la chapelle de la destruction et abriter les restes mutilés de l'ancienne *Tres Tabernæ.*

Arrivons à Nancy dont les monuments, je dois le reconnaître, n'ont pas eu à souffrir par le fait de la guerre.

Quand l'autorité allemande publia l'ordre de porter à l'Hôtel de ville les armes conservées par les particuliers, le Comité du musée lorrain crut devoir faire connaître à qui de droit celles qui se trouvaient au Palais-Ducal. Comme conservateur du Musée, je fus désigné pour en faire la déclaration et je me rendis à cet effet au Palais du gouvernement occupé par l'état-major du général von Bonin. Dès que le motif de ma visite fut compris, il me fut répondu qu'on ne voulait toucher à aucun des objets qui appartenaient aux musées et que, dès lors, je pouvais conserver toutes les armes qui se trouvaient au Palais-Ducal, à la condition toutefois de ne pas les en laisser sortir. Sur mon observation que cette promesse pouvait être déniée par les officiers allemands qui viendraient plus tard à Nancy, on me remit une lettre constatant l'autorisation qui m'était accordée et dont voici la traduction :

« De la part du général gouverneur, il sera permis, sur sa demande, au directeur du Musée ducal de Nancy, M. Cournault, de laisser à leur place les anciennes armes et armures qui se trouvent conservées dans le musée ci-dessus mentionné.

« Nancy, 7 septembre 1870.

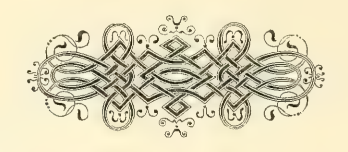
« Rerger. »

Depuis ce moment, le Musée reçut souvent la visite des généraux gouverneurs qui se succédèrent à Nancy et des officiers qui y séjournèrent, sans que nous fussions inquiétés.

Avant de parler des collections qui composaient le Musée lorrain, il est nécessaire de faire connaître en quelques mots le local qu'elles occupaient et qui, à vrai dire, est la principale curiosité archéologique de la ville de Nancy.

CHARLES COURNAULT.

(*La suite prochainement.*)



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE SECOND SEMESTRE DE L'ANNÉE 1873 [1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Essays on the fine Arts, by William Hazlitt. London, 1873; g^{d} in-8 de 478 pages. Prix : 6^{s} 6^{d}.

Histoire d'Alcibiade et de la République athénienne, depuis la mort de Périclès jusqu'à l'avénement des trente tyrans, par Henry Houssaye. Paris, Didier, 1873; 2 vol. in-8, avec portrait; prix : 14 fr.

Voir plus haut, pages 473-478, un article de M. Henry Houssaye sur l'Iconographie d'Alcibiade.

Histoire de la peinture, par Alphonse d'Augerot. Limoges, Barbou, 1873; in-12 de 122 pages avec figures.

Bibliothèque chrétienne et morale.

Rapport sur le développement de l'Art chrétien, par M. Emeric. Paris, Chamerot, 1873; in-8 de 4 pages.

Extrait du *Compte rendu de l'Assemblée générale des Comités catholiques*, 19-24 mai 1873.

Nouvelles archives de l'Art français, Recueil de documents inédits, publiés par la Société de l'Histoire de l'Art français. Année 1872. Paris, J. Baur, libraire de la Société, 1872 [-1873], in-8 de XVI et 509 pages, plus un feuillet non chiffré et une eau-forte.

Papier vergé, titre rouge et noir. — La Société de l'Histoire de l'Art français se propose de publier chaque année un ou plusieurs volumes de documents inédits, suivant ses ressources, et de concourir à former une Collection de monographies, ou travaux spéciaux, édités par les auteurs eux-mêmes, et à leurs frais. Demander les Statuts chez le libraire de la Société.

Rapport sur le patronage des arts par l'État et sur un projet d'institution d'un conseil supérieur des Beaux-Arts, par Félix Clément. Paris, Chamerot, 1873; in-8 de 12 pages.

Extrait du *Compte rendu de l'Assemblée générale des Comités catholiques.* Séance du 20 mai 1873.

Le Vade-mecum des amis des Beaux-Arts. Cet ouvrage contient l'origine de l'Architecture, l'Abrégé historique des principaux sculpteurs anciens et modernes, celui des peintres italiens, français, flamands, hollandais et espagnols, par J. Dumont (de Monteux), auteur du *Traité des distances.* Meaux, Descaves, 1873; in-18 de 108 pages. Prix : 1 fr.

Publié à l'aide de souscriptions.

Fouilles et découvertes résumées et discutées en vue de l'Histoire de l'Art, par M. Beulé. Tome I, Grèce et Italie; tome II, Afrique et

1. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts.*

Asie. 2e édition. Paris, Didier, 1873; 2 vol. in-18, prix : 7 fr.

La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VII, page 567. Voir dans le même volume, pages 267-272, un article de M. A. Gruyer.

L'Art monumental dans ses rapports avec les idées religieuses, par Aug. Kerckhoffs, professeur de l'Université. Paris, Claye, 1873; in-8 de 74 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société d'archéologie du département de Seine-et-Marne*.

L'Équation du beau $B = 2 \pm m (1 \times 3 \pm \times 5 \pm p)$. Loi des sensations agréables, formules pratiques pour la musique et les arts du dessin, par Édouard Legout, ingénieur des ponts et chaussées. 3e édition. Paris, P. Dupont, Dentu; Nogent-sur-Seine, l'auteur, 1873; in-8 de 18 pages.

Catalogue méthodique de la Bibliothèque de l'École nationale des Beaux-Arts, par Ernest Vinet, bibliothécaire de l'École. Paris, Chamerot, 1873; in-8 de XIII et 258 pages.

Publié sous les auspices du Ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts.
Voir dans la *Chronique des Arts* du 20 octobre 1873, pages 299-300, un article de M. L. Desprez.

Annuaire de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. 1873. 29e année. Paris, 68, rue de Bondy, 1873; in-8 de 111 pages.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

Le Dessin expliqué par la nature, suivi de procédés faciles pour l'exécution des figures, par Mme Marie Pape-Carpentier, inspectrice générale des salles d'asile. 2e édition. Paris, Hachette, 1873; in-18 de 234 pages. Prix : 2 fr.

Le Fusain, par Allongé. Paris, Georges Meusnier; 1873; in-8 de 47 pages. Prix 1 fr. 50.

Méthode d'enseignement du dessin applicable aux écoles professionnelles et industrielles, proposée par les membres du comité de rédaction de l'*Encyclopédie d'architecture*. Paris, veuve A. Morel, 1873, in-8o de 32 pages, avec de nombreuses vignettes hors texte et une planche en couleur. Prix : 0 fr. 50 c.

Cours élémentaire de dessin linéaire, d'arpentage et d'architecture... par J.-B. Henry (des Vosges); Perspective, revue par Thénot. Nouvelle édition. Paris, Fouraut, 1873; in-8 de 87 pages, avec 80 planches gravées.

Cours de dessin linéaire à vue et géométrique, par F. Licot, directeur de l'Académie de Dessin et de l'École industrielle de Nivelles. Bruxelles et Leipzig, C. Muquardt. — Henry Merzbach, successeur, 1873; 52 planches in-fo avec texte. Prix, en portefeuille, 25 fr.

Cours théorique et pratique de dessin linéaire, contenant... par A. Le Béalle, maître des travaux graphiques au collége Rollin. Cours élémentaire : 1re partie : Tracés géométriques, lavis, ombre. Cours supérieur : 2e partie : Architecture, perspective. Paris, Delalain, 1873; in-4o de 36 pages avec 44 planches. Chaque partie : 2 fr.

Cours complet de dessin linéaire gradué et progressif, contenant... par Louis Delaistre, professeur de dessin général. Paris, Gauthier-Villars, 1873; in-4 oblong de VIII et 65 pages à 2 colonnes, avec 60 planches.

Guide pratique pour les différents genres de dessin. Dessin à la mine de plomb, au crayon noir dit conté, à la sanguine, au fusain, à la plume, au lavis, à la sépia, relevé de couleur, par A. Cassagne. Paris, Fouraut, 1873; in-8 de 192 pages.

Traité pratique de perspective appliquée au dessin artistique et industriel, par A. Cassagne, peintre paysagiste. Nouvelle édition, revue et augmentée. Paris, Fouraut, 1873; in-8 de VIII et 276 pages, avec 260 figures gravées sur cuivre, et 60 eaux-fortes dessinées par l'auteur.

Principes de perspective linéaire appliqués d'une manière méthodique et progressive au tracé des figures, depuis les plus simples jusqu'aux plus composées, par A. Bouillon, architecte. 3e édition. Paris, Hachette, 1873; in-8 de 135 pages avec 24 planches. Prix : 5 fr.

Vignole des propriétaires, ou les Cinq Ordres d'architecture, d'après J. Barozzio de Vignole, par Moisy; suivi de la Charpente, Menuiserie et Serrurerie, par Thiollet. Paris, Lefèvre, 1873; in-4 de 48 pages, avec 49 planches.

Guide de l'architecte et de l'ingénieur à Vienne, par le Dr E. Winkler, professeur à l'École polytechnique de Vienne. Palais, monuments, constructions civiles, parcs et jardins, etc., etc., publié sous les auspices et avec le concours de la Société autrichienne des architectes et des ingénieurs. Paris, J. Baudry, 1873; in-12, avec 135 gravures sur bois, le plan de la ville, la carte de dérivation du Danube et le plan de l'Exposition universelle. Prix, cartonné : 9 fr.

Théorie de l'Ornement, par Jules Bourgoin, auteur des *Arts arabes*. Paris, A. Lévy, 1873; gd in-8 de XI et 370 pages, avec

330 motifs d'ornements gravés sur acier et de nombreuses figures dans le texte. Prix, cartonné : 25 fr.

Nouveau Traité de la gravure à l'eau-forte, pour les peintres et les dessinateurs, par A.-P. Martial. Paris, A. Cadart, 1873; in-8 de 63 pages.

Manipulations hydroplastiques. Guide pratique du doreur, de l'argenteur et du galvanoplaste, par Alfred Roseleur, chimiste, professeur d'hydroplastie. 3e édition, entièrement refondue et mise au niveau des connaissances électro-chimiques. Paris, Plazanet, 1873; in-8 de 520 pages, avec plus de 200 figures dans le texte. Prix : 15 fr.

III. — ARCHITECTURE.

Principes fondamentaux de l'Architecture, par E. Vandenberg, de la Société des sciences, etc., de Lille. Lille, Danel, 1873; in-8 de 39 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société*. 1872, 3e série, t. X.

Profils et détails d'architecture...

Voir plus loin à la division : PÉRIODIQUES.

Cathédrales et Châteaux au moyen âge, par Charles Delattre. Limoges et Paris, Ardant frères, 1873; in-8 de 144 pages avec gravures.

Bibliothèque chrétienne de l'adolescence et du jeune âge.

Murray's Handbook to the Cathedrals of Wales-Llandaff, St David's, St Asaph, Bangor. London, Murray, 1873; post in-8 de pp. 334, with Illustrations. Cloth : 15s.

Disposition des édifices diocésains, par M. le Dr Cattois. Paris, Chamerot, 1873; in-8 de 8 pages.

Extrait du *Compte rendu de l'Assemblée générale des Comités catholiques* des 19-21 mai 1873.

Des nouvelles églises construites à Paris et dans les environs, par C.-J. Buteux. Abbeville, Briez, 1873; in-8 de 106 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation d'Abbeville.*

Architecture et décorations turques au xve siècle, par M. Léon Parvillée, avec une Préface de M. Viollet-Le-Duc. 1re série. Paris, Ve A. Morel, 1873; in-fo.

L'ouvrage, composé de 50 planches in-fo et d'un texte descriptif, sera publié en 4 séries. Prix de la série : 25 fr.

Modern Gothic Architecture, by T.-G. Jackson. London, H. S. King, 1873; post in-8 de pp. 214. Prix : 5s.

Du concours pour les monuments publics à propos du Concours de l'Hôtel de ville de Paris, par Ernest Bosc, architecte. Paris, Baudry, 1873; in-8 de 51 pages.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 10 juillet 1873 un article de M. L. Desprez.

Monographie des Halles centrales de Paris, par M. V. Baltard, membre de l'Institut et feu Callet, architecte. 2e édition, augmentée d'un Parallèle de marchés, halles, abattoirs, etc., français ou étrangers, anciens et modernes, par M. V. Baltard. Paris, Ducher, 1873; gd in-fo de 40 pages, avec 40 planches gravées. Prix, en carton : 80 fr.

Le *Parallèle de marchés, halles, abattoirs, etc.*, se vend séparément; en carton : 22 fr.

Monographie du nouveau théâtre du Vaudeville, érigé par la ville de Paris, sous la direction de M. A. Magne, architecte. Paris, Ducher, 1873; in-fo de 14 pages avec 30 planches.

Concours ouvert en 1872 par l'*Encyclopédie d'architecture*. Mémoire couronné. Construction et installation des Écoles primaires, par Félix Narjoux, architecte de la ville de Paris. Paris, Ve A. Morel, 1873; in-8 de 120 pages. Prix : 2 fr.

Projets de maisons de ville et de campagne, par J. Vramant, architecte. Paris, H. Cagnon, 1873, in-fo.

Il paraît par mois une livraison composée d'un projet comprenant les plans des étages, la façade et une fraction de coupe. Cinq livraisons sont en vente. Prix de l'année : 40 fr.

Constructions rurales modernes, habitations de plaisance, nouvellement construites d'après les plans de A. Sanguineti, architecte. Paris, A. Cerf, 1873; in-4 jésus.

40 projets, composés chacun de 4 planches. Prix de chaque projet : 2 fr. 50, ou 2 fr. en souscrivant à la collection.

Les Habitations ouvrières et les Constructions civiles, par MM. le comte Foucher de Careil et L. Puteaux. Paris, E. Lacroix, 1873; in-8 de 74 pages, avec 7 figures et 13 planches. Prix : 10 fr.

Bibliothèque scientifique, industrielle et agricole des arts et métiers. IX.

The Practical Carpenter and Joiner, by Riddoll. Second edition. New-York, Claxton, 1873; in-fo, with 37 plates.

Théorie des charpentes, donnant des règles pratiques pour la construction des fermes et autres appareils en bois ou en fonte, par M. V. Fabré, capitaine du génie. Paris, Lacroix, 1873; in-8 de 35 pages avec planches.

Extrait des *Annales du génie civil.*

La Ferronnerie ancienne et moderne, ou Monographie du fer et de la serrurerie, par F. Liger, architecte. Tome I. Paris, l'auteur,

1873; in-8 de 334 pages, avec 16 planches et 289 figures dans le texte. Prix : 25 fr.

Cet ouvrage est une partie intégrante du *Dictionnaire de la voirie et de la construction*, du même auteur, mais disposé de telle façon qu'il puisse être detaché du Dictionnaire général auquel il appartient.

Théorie et Détails de construction des arches en métal et en bois, par Jules Gaudard. Paris, Lacroix, 1873; in-8 de 95 pages avec figures.

Extrait des *Annales du génie civil.*

Catalogue descriptif des modèles, instruments et dessins des Galeries de l'École nationale des ponts et chaussées, par H. Baron, ingénieur en chef, professeur à l'École. Paris, Impr. nat., 1873; in-8° de x et 557 pages.

Pont construit à Lucerne en 1869-70. Notice, par M. Jules Gaudard, ingénieur civil. Paris, Dunod, 1873; in-8 de 24 pages avec 3 planches.

Extrait des *Annales des ponts et chaussées*, t. V, 1873.

Étude sur les chaussées dans les grandes villes, par Ernest Bosc, architecte. Paris, Baudry, 1873; in-8 de 32 pages.

Le Château de Voré et ses jardins, par M. L. Bouchard-Huzard. Paris, Donnaud, 1873; in-8 de 8 pages.

Extrait du *Journal de la Société centrale d'horticulture*, 2e série, tome VII.

Décoration des jardins, par M. Monnot aîné, conducteur des ponts et chaussées. Paris, Lacroix, 1873 ; in-8 de 6 pages avec planch.

Extrait du *Portefeuille de la Société des conducteurs des ponts et chaussées.*

Les Parcs et Jardins créés et exécutés par F. Duvillers, ingénieur-paysagiste, 1re partie. Paris, l'auteur, 15, avenue de Saxe, 1873; in-f° de VIII et 80 pages, avec 40 planches.

L'envers du théâtre, Machines et Décorations, par M. J. Moynet. Paris, Hachette, 1873 ; in-18 de 298 pages, avec 60 vignettes. Prix : 2 fr. 25 c.

Bibliotheque des Merveilles.

IV. — SCULPTURE.

Inauguration du monument élevé à la mémoire de S. E. Mgr le cardinal Gousset, archevêque de Reims, sénateur, etc., le 14 mai 1872, dans l'église Saint-Thomas de Reims. Reims, Matot-Braine, 1873; in-8 de 148 pages.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Notice sur le tableau du Pérugin à Lyon, par E.-C. Martin-Daussigny, directeur des Musées. Lyon, Vingtrinier, 1873; in-8 de 15 pages.

Extrait de la *Revue du Lyonnais.*

De l'historique et de l'authenticité de la fresque de Raphaël : le Père éternel bénissant le monde, provenant de *la Magliana*, et acquise par l'État en vente publique, le 25 avril 1873, par L. Oudry, l'un des anciens propriétaires de cette fresque. Paris, Goupy, 1873; in-8 de 20 pages.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VII, pages 336-351, un article de M. A. Gruyer, article dont un tirage à part a été annoncé dans le même volume, page 571.

Notice sur les fresques de Raphaël qui étaient exposées au Panthéon et qui se trouvent actuellement au Musée européen. Paris, De Mourgues, 1873; in-8 de 7 pages. Prix : 0 fr. 25 c.

Un Paysage d'Hobbema, au Musée de Nancy, par M. Ém. Michel. Nancy, É. Réau, 1873; in-8 de 10 pages.

Voir dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité* du 20 septembre 1873 un article de M. L. Desprez.

Explication des peintures exécutées dans l'église de Trun, par M. Chadaigne, d'Alençon. Séez, Montauzé, 1873; in-8 de 24 pages.

Les Musées de France. Recueil de monuments antiques des collections publiques et privées, choisis au point de vue de l'art, de l'archéologie et de l'industrie pratique, par W. Frœhner. Paris, J. Rothschild, 1873; in-4 avec 40 planches en chromolithographies et photographies, plus des bois dans le texte. Prix : 40 fr.

A paru en 10 livraisons.

Les Musées de Paris illustrés, par H.-A. de Conty. Paris, 110, rue de Richelieu, 18 73 in-18 de 108 pages. Prix : 1 fr. 50 c.

Collection des *Guides-Conty.*

Notice sommaire des Monuments égyptiens exposés dans les galeries du Musée du Louvre, par M. le vicomte Emmanuel de Rougé, de l'Institut, conservateur des monuments égyptiens au Musée du Louvre. Nouvelle édition. Paris, Mourgues frères, 1873; in-12 de 156 pages. Prix : 1 fr. 50 c.

Musée du Louvre. Catalogue de la salle historique de la Galerie égyptienne, par Paul

Pierret, conservateur-adjoint du Musée égyptien. Paris, Mourgues frères, 1873; in-12 de 209 pages. Prix : 1 fr. 50 c.

Musée national du Louvre. Description des sculptures du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes, par Henry Barbet de Jouy, conservateur. Paris, Mourgues, 1873; in-12 de 108 pages. Prix : 1 fr.

Le Musée européen, copies d'après les grands maîtres au palais des Champs-Élysées, par Louis Auvray, statuaire. Paris, Renouard, 1873; in-8 avec 20 gravures hors texte. Prix : 3 fr.

La Question du Musée de Boulogne-sur-Mer. Boulogne, C. Aigre, 1873; in-8 de 23 pages.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 7 juin 1873, un article de M. Alfred Darcel.

Notice des tableaux et objets d'arts du Musée de Grenoble, Maisonville, 1873; in-18 de 182 pages. Prix : 0 fr. 60 c.

Musée céramique de Limoges...

Voir, plus loin, à la division : CURIOSITÉ.

Le Musée d'Orléans. Restaurations des salles de peintures sous la direction de M. Eudoxe Marcille, par Paul Debrou. Orléans, Puget, 1873; in-8 de 16 pages.

Extrait de la *Chronique des Arts* des 2 et 9 juin et 10 août 1872, et du *Journal du Loiret* des 15 et 17 août 1872.

Sur le Musée d'Orléans, voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, tome III, pages 316-319, 374; t. IV, p. 244-246; t. V, p. 251, 317; t. VII, p. 179, 180; t. VIII, p. 63, 242, 299; t. XIII, p. 185-189; t. XVI, p. 461; t. XXIII, p. 185.

Exposition des Beaux-Arts, à Nantes. Année 1872. Salle du Muséum. Archéologie et Peinture ancienne. Catalogue raisonné. Nantes, Grinsard, 1873; in-8 de VIII et 152 pages. Prix : 1 fr.

Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIIIe siècle, suivie d'une Table de la bibliographie des Salons, précédée de Notes sur les anciennes Expositions et d'une Liste raisonnée des Salons de 1801 à 1873, par J.-J. Guiffrey. Paris, Baur, 1873; in-12 de LXXII et 91 pages.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées, le 5 mai 1873. Paris, Imprimerie nationale, 1873; in-12 de CXXXIV et 369 pages. Prix : 1 fr.

90e Exposition officielle depuis l'année 1673.

Distribution des récompenses aux artistes exposants du Salon de 1872, pages V-XIII; Avertissement, Abréviations, p. XIV; Liste des artistes récompensés vivant au 1er avril 1873, p. XV-CXXI; Règlement, p. CXXIII-CXXVIII; Jury d'admission, p. CXXIX-CXXXIII; Explication des signes, p. CXXXIV; — Peinture. Tableaux, Dessins, Aquarelles, Pastels, Miniatures, Émaux, Porcelaines, Faïences, nos 1-1491; Sculpture, Gravure en médailles et en pierres fines, nos 1492-1910; Architecture, nos 1911-1953; Gravure et Lithographie, nos 1954-2142; Monuments publics, pages 361-368; Table, p. 369.

Le Livret du Salon de 1872 contenait 2067 numéros.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 31 mai 1873 un « Essai de statistique » sur les Salons, par M. E. Müntz. — On trouvera aussi dans la *Chronique* la liste des articles de journaux ou de revues sur le Salon de 1873.

Revue des Beaux-Arts. 1e année. Salon de 1873, par Charles Reynaud. Lyon, Vve Chanoine, 1873; in-12 de VII et 54 pages.

Publié par le journal *le Progrès*, nos des 15, 17, 18, 19 et 20 mars 1873.

Expositions des œuvres d'art refusées à l'Exposition officielle de 1873 (Champs-Élysées). Catalogue. Paris, 1873; in-8 de 31 pages.

Exposition de 1873. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie et photographie exposés par la Société des Amis des arts, à Reims. Reims, Lagarde, 1873; in-18 de 100 pages. Prix : 0 fr. 75 c.

Compte rendu de l'Exposition artistique et archéologique, ouverte à l'Hôtel de ville de Rennes (salles du Présidial), à l'occasion du Congrès régional. Septembre 1872. Rennes, Verdier, 1873; in-12 de 190 pages.

Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure et d'art industriel admis à l'Exposition des Beaux-Arts de la ville de Toulon. Toulon, Robert, 1873; in-18 de 75 pages. Prix : 0 fr. 75 c.

Exposition de Toulon en 1873...

Voyez plus loin : PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

Album de l'exposition rétrospective des Beaux-Arts de Tours. Tours, Georget-Joubert, 1873; gd in-fo de 62 planches en photoglyptie, avec texte explicatif. Prix : 75 fr. richement cartonné.

Tiré à 200 exemplaires numérotés.

Voir la *Chronique des Arts et de la Curiosité* du 10 août 1873, page 260.

Plan de l'Exposition universelle de Vienne, avec légende en français, en anglais, en italien et en allemand, par Hippolyte Fontaine, ingénieur. Paris, rue Saint-Georges, 52, 1873; in-18 de 8 pages, avec un plan. Prix : 0 fr. 60 c.

Sur l'Exposition de Vienne, voir plus haut les articles de M. René Ménard, pages 185-214, 345-355, 416-445.

Exposition universelle de Vienne en 1873. Liste des objets exposés par la ville de Paris.

Paris, Imprimerie nationale, 1873; in-12 de 143 pages.

Exposition universelle de Vienne de 1873. Notices sur les dessins, modèles et ouvrages relatifs aux travaux des ponts et chaussées et des mines, réunis par les soins du ministère des travaux publics. Paris, Imprimerie nationale, 1873; in-8 de 521 pages.

Le Catalogue de Brienne (1662), annoté par Edmond Bonnaffé. Paris, Aubry, 1873; in-12 de 41 pages.

Tiré à 200 exemplaires numérotés sur papier de Hollande.
Voir dans la *Chronique des Arts* du 7 juin 1873 un article de M. L. Desprez.

Collection de M. John W. Wilson, exposée dans la galerie du Cercle artistique et littéraire de Bruxelles au profit des pauvres de cette ville. Paris, Claye, 1873; in-4 de 73 pages, avec 55 planches.

2e édition tirée à 500 exemplaires numérotés. Les exemplaires 1 à 100 ne sont pas mis en vente; 101 à 500 sont vendus au profit des pauvres de Bruxelles. Une première édition, *for the private circulation*, a été tirée à 14 exemplaires numérotés.
Voir plus haut, pages 215-222, 319-336, 390-403, trois articles de M. Charles Tardieu; et aussi dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité* du 10 sept. 1873, p. 269-271, un article de M. René Ménard.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

L'Œuvre de Rembrandt...

Voir plus loin à la division : BIOGRAPHIE.

Les Rembrandt de l'Hermitage impérial de Saint-Pétersbourg, par N. Massaloff, membre de l'Académie impériale de Saint-Pétersbourg. Paris, A. Lévy, 1873; in-f° de 40 planches. Prix : 300 fr.

Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Jean Daullé...

Voir plus loin à la division : BIOGRAPHIE.

Ornements des anciens maîtres du XVe au XVIIIe siècle, recueillis par O. Reynard. Nouvelle édition. Paris, A. Lévy, 1873; 2 vol. in-f° de 220 planches gravées, imprimées sur chine, avec un texte par M. Georges Duplessis, bibliothécaire du département des estampes de la Bibliothèque nationale. Prix : 150 fr.

Les Saints Évangiles, traduction tirée des œuvres de Bossuet, par M. H. Wallon, de l'Institut. Paris, Hachette, 1873; 2 vol. in-f° avec 128 grandes compositions, gravées à l'eau-forte, d'après les dessins originaux de Bida, et 290 titres ornés, têtes de chapitre, culs-de-lampe, lettrines, gravées sur acier par L. Gaucherel d'après les dessins de Ch. Rossigneux. Prix : papier de Hollande, 1,000 fr.; papier vélin, 500 fr.

Encadrements et titres imprimés en rouge.

L'Évangile, études iconographiques et archéologiques, par Ch. Rohault de Fleury. Tours, Alfred Mame et fils, 1873; 2 vol. gd in-4, avec 10 gravures sur acier. Prix : cartonné, 50 fr.

Étude sur Georges Michel...

Voir plus loin à la division : BIOGRAPHIE.

Les Sonnets impossibles, par J. Poisle-Desgranges. Paris, Bachelin-Deflorenne, 1873; in-8 de 33 pages, avec 12 eaux-fortes, par Alfred Taiée.

Tiré à 100 exemplaires sur papier de Hollande, plus 10 avec les eaux-fortes sur chine.

Eaux-fortes et Rêves creux, sonnets excentriques et poëmes étranges, par Antoine Monnier. Paris, L. Willem, 1873; in-8 raisin avec 21 eaux-fortes.

Tiré à 350 exemplaires numérotés. Prix : sur vélin, 12 fr.; sur papier de Hollande, 18 fr.; sur papier de Chine, 25 fr.

Catalogue complet d'eaux-fortes originales, composées et gravées par les artistes eux-mêmes. Paris, A. Cadart, 1873; in-18 de 30 pages, avec 8 planches, types divers par Veyrassat, Feyen-Perrin, Martial, Lalanne, Brunet-Debaines, A. Appian, A. Taiée, A. Gauthier. Prix : 3 fr.

Guide de l'amateur de livres à vignettes du XVIIIe siècle; seconde édition, revue, corrigée et enrichie du double d'articles, et donnant, entre autres augmentations, la liste complète des ouvrages de Le Sage et de Rétif de la Bretonne, par Henry Cohen. Paris, Rouquette, 1873; in-8 de XVI et 273 pages, avec un Frontispice à l'eau-forte, par J. Chauvet.

Tiré à 50 exemplaires sur papier whatman, et 500 sur papier de Hollande. — La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. III, p. 574.

Essai satirique sur les vignettes, fleurons, culs-de-lampe et autres ornements des livres. Traduction libre de l'allemand. Paris, Rouveyre, 1873; in-8 de VI et 46 pages.

188 exemplaires sur papier vergé, 10 sur papier de Chine, 2 sur peau de vélin, et 30 sur papier de couleur.

Parodies, Railleries et Caricatures des anciennes thèses historiées, pour faire suite à l'Iconographie des thèses, par F. Pouy. Paris, Baur et Détaille, 1873; in-8 de 11 pages.

Heures illustrées, par Ch. Mathieu, terminées par MM. Gsell et G. Regamey; imprimées en couleur par G. Hurtrel et Cie. Paris, Bachelin-Deflorenne, 1873; in-16 de 184 pages.

Collection précieuse de quarante-sept tableaux de maîtres anciens. Notices par M. Raymond Balze. Dessins par MM. Falcoz et Sorrieu, Mlles J. Houssay et Annie Balze. Paris, Jouaust, 1873; in-f° de 32 pages, avec 47 planches imprimées par Lemercier.

Tiré à 300 exemplaires sur papier de Hollande.

Suite de 26 vignettes pour les dernières Chansons de Béranger, par Henry Monnier. Paris, Fabré, 1873. Prix : 20 fr.; sur papier vélin, avant la lettre, 25 fr.

Origine, Antiquités de Paris et Histoire de Rouen, mises en chansons au XVIIIe siècle, par Poirier, dit le Boiteux; publiées avec une Introduction par un bibliophile rouennais. Rouen, Lanctin; Paris, Aubry, 1873; in-8 de XVI et 52 pages, avec 3 eaux-fortes, par M. J. Adeline.

Tiré à 150 exemplaires numérotés sur papier vergé.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes. Monographies provinciales.

Archéologie préhistorique. Notice sur le Campigny, station de l'âge de la pierre polie, sise à Blangy-sur-Bresle (Seine-Inférieure), par E. et H. de Morgan. Amiens, Yvert, 1873; in-8 de 13 pages.

Archéologie préhistorique. Le camp de Catenoy (Oise). Station de l'homme à l'époque de la pierre polie, par N. Ponthieux. Beauvais, Laffineur, 1873; in-8 de IV et 171 pages, avec 39 planches.

L'Age de la pierre et de la Classification historique, d'après les sources égyptiennes, par Adrien Arcelin. Paris, Reinwald, 1873; in-8 de 52 pages. Prix : 1 fr. 50 c.

Études égyptologiques, comprenant le texte et la traduction d'une stèle éthiopienne inédite et de divers manuscrits religieux, avec un Glossaire égyptien-grec du décret de Canope, par Paul Pierret, conservateur-adjoint du Musée égyptien du Louvre. Paris, A. Franck, 1873; in-4 de 141 pages. (Lithographie Kermet.)

Études sur l'antiquité historique d'après les sources égyptiennes et les monuments réputés préhistoriques, par F. Chabas, membre de la Société nationale des antiquaires de France, etc. Paris, Maisonneuve, 1873; in-8 de VIII et 666 pages, avec 6 planches et 260 figures.

Collection des Guides-Joanne. Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient. Grèce et Turquie d'Europe, par M. Émile Isambert. 2e édition. Paris, Hachette, 1873; in-18 avec cartes et plans.

La 1re édition est de 1861. — Voir plus haut, pages 479-480, un article de M. Dumont.

Monuments mégalithiques en Algérie, par Rev. W.-C. Lukis, F.-S.-A. Lond. Nantes, Forest et Grimaud, 1873; in-8 de 7 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes.*

Notice sommaire des Monuments égyptiens...

Voir plus haut à la division : PEINTURE, MUSÉES, EXPOSITIONS.

Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments, contenant l'explication des termes qui se rapportent aux mœurs, aux institutions, à la religion, aux arts, aux sciences, au costume, au mobilier, à la guerre, à la marine, aux métiers, aux monnaies, poids et mesures, etc., etc., et en général à la vie publique et privée des anciens. Ouvrage rédigé par une société d'écrivains spéciaux, d'archéologues et de professeurs, sous la direction de MM. Ch. Daremberg et Edm. Saglio. 1er fascicule. Paris, Hachette, 1873; in-4 de 164 pages à 2 colonnes, avec 189 figures d'après l'antique, dessinées par P. Sellier et gravées par M. Rapine.

On annonce environ 20 fascicules; prix de chaque fascicule broché : 5 fr.

Un Sénatus-Consulte romain contre les industriels qui spéculent sur la démolition des édifices, par M. Egger. Paris, 1873; in-8 de 42 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société des Antiquaires de France,* tome XXXIII.

Recueil d'inscriptions libyco-berbères, par M. le Dr Reboud. Paris, Le Clère, 1873; in-4 de 51 pages avec 25 planches et une carte de la Cheffia.

Extrait des *Mémoires de la Société française de numismatique et d'archéologie.*

Manuel d'archéologie religieuse, civile et militaire, par M. l'abbé J. Oudin, correspondant du Comité historique. 5e édition. Paris, Lecoffre, 1873; in-8 de 384 pages, avec un grand nombre de gravures soigneusement gravées sur acier.

L'abbé Oudin est curé de Bourron (Seine-et-Marne). La 1re édition est de 1841, et ne désigne le nom de l'auteur que par les initiales : J. O., curé de B.

Inscriptions de la France du ve au xviiie siècle, recueillies et publiées par M. F. de Guilhermy, du Comité des travaux historiques. Tome I. Ancien diocèse de Paris. Paris. Imprimerie nationale, 1873; in-4 de xviii et 820 pages, avec 10 planches, des gravures et des *fac-simile* dans le texte.

Collection de documents inédits sur l'Histoire de France, 3e série. Archéologie.

Épigraphie gallo-romaine de la Moselle, Étude par P. Charles-Robert, membre de l'Institut. Paris, Didier, 1873; in-4 de viii et 96 pages, avec 5 planches.

Sépulcrologie française. Sépultures gauloises, romaines et franques du Tarn; suivies de la carte archéologique de cette contrée aux époques antéhistoriques gauloises, romaines et franques, par M. Alfred Caraven-Cachin, correspondant du ministère de l'Instruction publique, membre de la commission de la topographie des Gaules. Castres, Huc, Garnier, 1873; in-8 de 140 pages, avec 5 planches et 1 carte. Prix : 10 fr.

Archœological Sketches in Scotland District of Kintyre. London, Blackwood, 1873; in-4. Prix : 42 fr.

Les Cavaliers au portail des églises, par M. Audiat. Angers, Lachèse, 1873; in-8 de 27 pages.

Extrait du *Congrès archéologique de France*, 38e session.

Lettre à M. Edmond Le Blant, membre de l'Institut, sur une lampe chrétienne inédite, par M. l'abbé Martigny, correspondant de la Société des antiquaires de France. Belley, Leguay, 1873; in-8 de 16 pages avec 1 planche.

Cathédrale d'Amiens. Notre-Dame-du-Puy et Notre-Dame-de-Foy, par Edmond Soyez. Amiens, Yvert, 1873; in-8 de 19 pages.

Petite Monographie de la cathédrale de Chartres et des églises de la même ville, par l'abbé Bulteau, ancien vicaire de la cathédrale. Cambrai, Vve Carion, 1873; in-18 de iv et 212 pages.

Annales de la Société historique et archéologique de Château-Thierry. Années 1870-1871. Château-Thierry, Lecesne, 1873; in-8 de 174 pages avec 2 planches.

Notices historiques et archéologiques sur les paroisses des deux cantons de Fougères, par M. L. Maupillé, membre de la Société d'archéologie d'Ille-et-Vilaine. Rennes, Catel, 1873; in-8 de 199 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie d'Ille-et-Vilaine*, tome VIII.

Précis historique et chronologique des monuments triomphaux dans les Gaules, depuis Q. Fabius Maximus Allobrogicus jusqu'à Auguste, par J. Gilles. Marseille, Camoin; Paris, Thorin, 1873; in-4 de 135 pages.

Tiré à 200 exemplaires.

Notice sur le château de La Duchère, par Paul de Varax. Lyon, Vingtrinier, 1873; in-8 de 24 pages.

Notice sur l'église de Layrac (Lot-et-Garonne), par M. G. Tholin, archiviste du département. Caen, Le Blanc-Hardel, 1873; in-8 de 12 pages avec figures.

Extrait du *Bulletin monumental* publié à Caen par M. de Caumont.

A History of Lichfield Cathedral, from its Foundation to the present Time, with a Description of its Architecture and Monuments, by J. B. Stone, F. G. S., member of Society of Arts. London, 1873 [1870]; in-4 de 134 pages, avec 5 illustrations en photographies. Prix réduit : 6^s^.

Joyeuse Entrée d'Albert et d'Isabelle à Lille au xvie siècle, d'après les documents inédits, par J. Houdoy. Lille, Danel, 1873; in-8 de 121 pages.

Extrait, tiré à 200 exemplaires sur papier vergé, de la *Commission historique du Nord*, tome XII.

Voir dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité* du 20 août 1873, page 268, un article de M. L. Desprez.

La Mosaïque de Lillebonne. Rouen, Le Brument, 1871; in-8 de 15 pages, avec une planche.

Extrait des *Publications de la Société havraise d'études diverses*.

Milano, Usi e Costumi vecchi e nuovi, cenni storici, da Matteo Benvenuti. Milano, G. Agnelli, 1873; in-8 di pagine 228. Prezzo : lire 2,50.

Archéologie du Jura. Fouilles dans la forêt des Moidons, par L. Clos, peintre. Lons-le-Saulnier, Gauthier frères, 1873; in-8 de 9 pages avec 2 planches.

Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation du Jura*.

Notice sur les ruines du château de Moncade. Paris, Lahure, 1873; in-8 de 16 pages.

Recherches historiques dans les archives départementales, communales et hospitalières du Morbihan, par L. Rosenzweig, architecte. Archives hospitalières. Vannes, Galles, 1873; in-18 de 64 pages.

Coup d'œil archéologique sur le sol de l'ancien Orléans, par M. le Dr Charpignon, et Rapport, par M. l'abbé Desnoyers, président de la Société d'archéologie d'Orléans. Orléans, Puget, 1873; in-8 de 19 pages avec une planche.

Extrait des *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts d'Orléans*, t. XIV.

Le Châtelet d'Orléans au xve siècle et la Librairie de Charles d'Orléans en 1455, par L. Jarry, membre de la Société archéologique de l'Orléanais. Orléans, Herluison, 1873; in-8 de 39 pages avec 2 planches.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais*, tome XII.

La Salle des thèses de l'Université d'Orléans, par M. Boucher de Molandon, vice-président de la Société archéologique de l'Orléanais. 2e édition, entièrement refondue, augmentée de plusieurs documents inédits. Orléans, Herluison, 1873; in-8 de 95 pages, avec 5 planches dessinées par M. Ch. Pensée.

Compte de la refonte d'une cloche de Notre-Dame de Paris, en 1396, par G. Fagniez. Nogent-le-Rotrou, Gouverneur, 1873; in-8 de 13 pages.

L'Ancien Boulevard du Temple, par Augustin Challamel. Paris, librairie de la Société des gens de lettres, 1873; in-16 de 89 pages, avec deux eaux-fortes par Péquégnot.

Rapport sur les travaux de la Société des antiquaires de Picardie, pendant les années 1864-1869, par M. J. Garnier, secrétaire perpétuel. Amiens, Glorieux, 1873; in-8 de 28 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société*, tome XXIII.

Le Cimetière gallo-romain de Reillac, près Guéret (Creuse), par M. le comte P. de Cessac, inspecteur de la Société française d'archéologie. Caen, Le Blanc-Hardel, 1873; in-8 de 28 pages.

Extrait du *Bulletin monumental* publié à Caen par M. de Caumont.

Études d'archéologie et d'histoire. Saint-Clément de Rome. Description de la basilique souterraine récemment découverte, par Th. Roller. Paris, Didier, 1873; in-8 de 51 pages avec 9 planches et des vignettes.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Promenades dans Rome, par de Stendhal (Henry Beyle). Seule édition complète, augmentée de préfaces et de fragments entièrement inédits. Paris, Michel Lévy, 1873; 2 vol. in-18.

Note sur les vrais constructeurs du pont Saint-Esprit, par M. Bruyer-Roure. Angers, Lachèse, 1873; in-8 de 16 pages.

Extrait du *Congrès archéologique de France*, 38e session.

L'Age du bronze à Santenay (Côte-d'Or), par H. de Longuy. Autun, Dejussieu, 1873; in-8 de 7 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société éduenne*, nouvelle série, t. II, 1873.

Notes pour servir à l'histoire du département de Saône-et-Loire par ses monuments, par M. Monnier, de l'Académie de Mâcon. Mâcon, Protat, 1873; in-8 de 90 pages.

Carte archéologique du département du Var, par M. le baron de Bonstetten. Époques gauloises et romaines. Toulon et Paris, J.-B. Dumoulin; 1873; in-4. Prix : 5 fr.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Collections Giovanni di Demetrio. Numismatique. Égypte ancienne. 2e partie : Domination romaine, par F. Feuardent. Paris, Rollin et Feuardent, 1873; in-8 de XII et 344 pages, avec 36 planches. Prix : 15 fr.

La première partie de ce travail (voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. III, p. 577) a été couronnée en 1870 par l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

Monnaies des nomes de l'Égypte, par Jacques de Rougé. Paris, Arnous de Rivière, 1873; in-8 de 75 pages avec 2 planches.

Extrait de la *Revue numismatique*, nouvelle série, t. XIV, 1869-1870.

Numismatique de la Terre sainte. Description des monnaies autonomes et impériales de la Palestine et de l'Arabie Pétrée, Études des monuments antiques de 44 villes de la Phénicie libanaise, de la 1re, de la 2e et de la 3e Palestine et de l'Arabie, par F. de Saulcy, membre de l'Institut. Paris, J. Rothschild, 1873; in-4 de 424 pages, avec 25 planches gravées sur cuivre par Dardel.

A paru en 10 livraisons à 5 fr.; papier de Hollande et planches sur chine, 7 fr. 50.

Histoire de la monnaie romaine, par Théodore Mommsen, traduite de l'allemand par le duc de Blacas et publiée par J. de Witte, membre de l'Institut. Paris, Rollin et Feuardent, 1873; 3 vol. in-8°.

Les Types monétaires de la guerre sociale, étude numismatique, par H. Ferdinand Bompois. Paris, A. Detaille, 1873; in-4 de 120 pages, avec 3 planches gravées sur acier. Prix : 15 fr.

Titre rouge et noir. — Avec les planches sur chine, prix : 20 fr.

Étude sur les monnaies antiques recueillies au mont Beuvray, de 1867 à 1872, par Anatole de Barthélemy. Châlon-sur-Saône, Dejussieu, 1873; in-8 de 30 pages, avec une planche.

Extrait des *Mémoires de la Société éduenne*, nouvelle série, tome II, 1873.

Catalogue descriptif des monnaies obsidionales et de nécessité, par Prosper Maillet,

lieutenant-colonel d'artillerie, membre de la Société royale de numismatique de Belgique. Bruxelles et Leipzig, C. Muquardt, Henry Merzbach, 1873; gd in-8 de 800 pages, avec deux suppléments et un atlas de 218 planches in-f°. Prix : 80 fr.

Sigillographie du Maine : barons du Maine. Sceaux des sires de Bueil, seigneurs de Saint-Calais. Jean III et Jean IV, sires de Bueil, seigneurs de Saint-Calais, par E. et F. Hucher. Le Mans, Monnoyer, 1873; in-8 de 10 pages avec 1 planche.

Les Métiers de Paris, d'après les ordonnances du Châtelet, avec les Sceaux des artisans, par Charles Desmaze, conseiller à la Cour d'appel. Paris, Leroux, 1873; in-8° de 215 pages.

IX. CURIOSITÉ.

Céramique.— Mobilier.— Tapisseries. Armes.— Costumes. — Livres, etc.

Les Collectionneurs de l'ancienne France. Notes d'un amateur, par Edmond Bonnaffé. Évreux, Hérissey; Paris, Aubry, 1873; in-8 de XII et 126 pages.

Tiré à 600 exemplaires sur papier vergé de fil et à 6 exemplaires sur parchemin de choix. Voir plus haut, dans ce même volume, p. 177-182, un article de M. L. Desprez, article dont les notes renvoient aux parties de cet ouvrage publiées antérieurement dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

Album de l'Exposition rétrospective des Beaux-Arts de Tours...

Voir plus haut la division : PEINTURE, MUSÉES, EXPOSITIONS.

Vases peints de la Grèce propre, par M. Albert Dumont, sous-directeur de l'École française d'Athènes. Paris, E. Thorin, 1873; in-8 de 24 pages, avec figures. Prix : 2 fr.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts;* voir plus haut, pages 111-122.

History of ancient Pottery, Egyptian, Assyrian, Greek, Etruscan and Roman, by Samuel Birch. New and Revised Edition. London, 1873; in-8 de 658 pages, avec des planches coloriées et des gravures sur bois. Prix : 42 fr.

Le Musée céramique de Limoges. Limoges, Chatras, 1873; in-8 de XVI et 31 pages.

Voir dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité* du 10 sept. 1873, un article signé : A. D.

Les Arts et les Produits céramiques. La fabrication des briques et des tuiles, suivie d'un Chapitre sur la fabrication des pierres artificielles et d'une Étude très-complète des produits céramiques, poteries communes, porcelaines, faïences, etc., par MM. Bonneville, Paul et A. et L. Jaunez, ingénieurs manufacturiers, rédacteurs des *Annales du Génie civil.* 2e et dernière partie : poteries diverses, faïences fines, porcelaines, etc. Paris, E. Lacroix, 1873; in-8 de VIII et pages 80 à 184, avec figures dans le texte et planches. Prix des deux parties : 10 fr.

La première partie a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts.*

Notes d'un collectionneur. Recherches sur la céramique, Aperçu chronologique et historique, avec marques, monogrammes et planches photoglyptiques d'après le procédé de la maison Goupil, par Alphonse Maze, de la Société française de numismatique et d'archéologie. Paris, Le Clère, 1873; in-4 de 278 pages avec 29 planches.

Titre rouge et noir.

Two Centuries of ceramic Art in Bristol; being an History of the Manufacture of the true Porcelain, by Richard Champion; with a Biography compiled from private Correspondence, Journals and family Papers, containing unpublished Letters of Edmond Burke, Richard and William Burke, the Duke of Portland, the Marquis of Rockingham and others; with an Account of the Delft Earthenware and Enamel Glass Works from original Sources, by Hugh Owen. London, Loogmans, 1873; royal in-8 de 436 pages, avec 160 gravures. Prix : 42 s.

Histoire générale de la faïence ancienne, française et étrangère, considérée dans son histoire, sa nature, ses formes et sa décoration, par Ris-Paquot. Paris, Eugène Delaroque, 1873-74; 2 vol. in-f° avec 200 planches en chromo retouchées à la main et 1,400 marques et monogrammes. Prix : 300 f.

Tiré à 305 exemplaires signés et numérotés, et publié en 50 livraisons; une livraison le 1er et le 15 de chaque mois.

Les Faïences anciennes et modernes, leurs marques et décors, par A.-A. Mareschal. 1re partie, contenant les faïences étrangères d'Italie, d'Espagne, d'Angleterre, hispano-mauresques, à reflets métalliques, de Perse, etc. Paris, Eug. Delaroque, 1873; in-4, avec 60 planches chromolithographiées avec soin et les marques en couleur. Prix, dans un carton : 30 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité* du 20 septembre 1873, pages 283-284, un article signé : C—y.

Les Faïences anciennes et modernes, leurs marques et décors. 2e édition, revue, corrigée et augmentée d'un grand nombre de marques et décors nouveaux, dessinés et chromolithographiés d'après les pièces originales, par M. A.-A. Mareschal. Faïences

étrangères. Paris, Delaroque, 1873; in-8 de VIII et 97 pages.

Dictionnaire des marques et monogrammes des faïences, poteries et porcelaines, anciennes et modernes, par Ris-Paquot. Paris, Eug. Delaroque, 1873; 2,700 marques avec leurs couleurs naturelles.

Note sur les faïences de Talavera la Reyna, et Coup d'œil sur le Musée de Madrid, par C. Casati, juge au tribunal de Lille. Paris, Didron, 1873; in-8.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 28 juin 1873 un article de M. L. Courajod.

Anciens carrelages de l'église de Brou à Bourg-en-Bresse. Derniers vestiges recueillis et reproduits d'après des calques pris sur les originaux, avec texte explicatif, par G. Savy et L. Sarsay. Lyon, Vingtrinier, 1873; in-f° de 20 pages, avec 15 planches. Prix : en noir, photographies, 150 fr.; en couleur, colorié à la main, 300 fr.

Note sur les briques moulées d'une maison de Saint-Eustache-la-Forêt, par Brianchon. Le Havre, Lepelletier, 1873; in-8 de 11 pages.

Extrait des *Publications de la Société havraise d'études diverses.*

Histoire de l'art de la verrerie dans l'antiquité, par Achille Deville, correspondant de l'Institut, ancien directeur du Musée des Antiquités de Rouen. Paris, Vve A. Morel, 1873; g^d^ in-4 de 108 pages avec des bois et 113 planches en couleur. Prix : dans un carton, 100 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité* du 10 septembre 1873 un article de M. Alfred Darcel.

Église de Notre-Dame-en-Vaux. Idée générale des verrières absidales et Description des deux verrières de Zachée et des Trois-Baptêmes, par M. l'abbé Lucot. Châlons, Martin, 1873; in-8 de 16 pages.

Mémoire sur l'émaillerie gauloise à l'oppidum du mont Beuvray (Saône-et-Loire), par M. Bulliot de la Société des antiquaires de France. Nogent-le-Rotrou, Gouverneur; Paris, 1873; in-8 de 37 pages.

Papier vergé. — Extrait des *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. XXXIII.

Les Dépouilles de Charles le Téméraire à Berne, par Henri Beaune, membre titulaire de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or. Dijon, Jobard, 1873; in-4 de 47 pages.

Le Mobilier de la Couronne et des grandes collections publiques et particulières du XIIIe au XIXe siècle. Mobilier civil, religieux, tentures, tapisseries, bronze et objets d'art de toutes les époques, par Rodolphe Pfnor, architecte-graveur. 1e, 2e et 3e livraisons. Paris, Ch. Juliot, 1873; in-f° g^d^ aigle de 3 feuilles avec 12 gravures sur acier en relief ou en couleur.

On annonce une livraison par mois, au prix de 25 fr. les cinq livraisons.

Le Grand Salon du château de Saint-Roch, par M. Olivier Merson. Paris, Claye, 1873; g^d^ in-8 de 15 pages avec figures.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts;* voir dans ce volume pages 5-17.

Tapisseries représentant la conqueste du royaulme de Thunes par l'empereur Charles-Quint. Histoire et documents inédits, par J. Houdoy. Lille, Danel, 1873; in-8 de 39 pages.

Titre rouge et noir. — Tiré à 210 exemplaires sur papier de Hollande.
Voir dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité* du 20 août 1873, n° 28 page 268, un article de M. L. Desprez.

Patrons de broderie et de lingerie du XVIe siècle, reproduits par le procédé Lefman et Lourdel, et publiés d'après les éditions conservées à la bibliothèque Mazarine, par Hippolyte Cocheris, conservateur. 2e édition. Paris, librairie de l'*Écho de la Sorbonne,* 1873; in-8 de 158 pages. Prix : 7 fr. 50 c.

Recueil de documents graphiques pour servir à l'histoire des arts industriels.
Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. V, p. 526.

Notice sur les clepsydres et les premières horloges, par Auguste Le Roy, horloger à Caen. Caen, Le Blanc-Hardel, 1873; in-18 de 29 pages.

X. — BIOGRAPHIES.

Galerie des Artistes célèbres, peintres, sculpteurs, architectes, par Mme C. Fallet. Nouvelle édition. Rouen, Mégard, 1873; in-8 de 237 pages.

Bibliothèque morale de la jeunesse.

État civil de quelques artistes français, extrait des registres des paroisses des anciennes archives de la ville de Paris, publié, avec une Introduction, par M. Eug. Piot. Paris, Pagnerre, 1873; in-4 de IV et 136 pages à 2 colonnes. Prix ; 10 fr.

Publication du *Cabinet de l'Amateur,* tiré à 250 exemplaires sur papier vergé.
Voir dans la *Chronique des Arts* du 24 mai 1873, n° 21, un article de M. L. Desprez.

Lettres de noblesse accordées aux artistes français (XVIIe et XVIIIe siècle), suivies de la Liste des artistes nommés chevaliers de l'ordre de Saint-Michel. Angers, Lachèse; Paris; Dumoulin, Baur, 1873; in-4 de 48 pages.

Extrait de la *Revue historique nobiliaire et biographique,* tiré à 50 exemplaires numérotés.

Alsatica : les Artistes de l'Alsace pendant le moyen âge, par Charles Gérard, ancien représentant du Bas-Rhin, avocat à la Cour

d'appel de Nancy. Tome II. XIVe et XVe siècle. Paris, Sandoz et Fischbacher, 1873; in-8. Prix : 8 fr.

Le tome Ier a été annoncé dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. III, p. 578.

Les Artistes scandinaves. Peintres et sculpteurs contemporains, par Delaunay, préface par Jules Claretie. 1e livraison. Paris, J. Boyer, 1873; in-8 de 31 pages. Prix : 1 fr. 50 c.

Il paraît une livraison par mois. Chaque biographie est accompagnée d'un portrait gravé.

Modern Painters, by John Ruskin. New édition. London, Smith and E., 1873; 5 vol. in-8. Cloth. L. 8, 8s.

Recueil des Œuvres choisies de Jean Cousin, Peinture, Sculpture, Verreries, Gravures, par Ambroise-Firmin Didot. Paris, F. Didot, 1873; in-fo de 24 pages et de 41 planches reproduites en *fac-simile,* dont 4 en couleur. Prix : 40 fr.

A joindre à l'*Étude sur Jean Cousin,* du même auteur. — Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, tome VI, pages 464-474, 531; et aussi la *Chronique des Arts et de la Curiosité* du 21 décembre 1872, pages 433-434.

Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Jean Daullé, d'Abbeville, précédé d'une Notice sur sa vie et ses ouvrages, par Em. Delignières, avocat, membre de la Société des antiquaires de Picardie. Abbeville, Briez, 1873; in-8 de XXVIII et 142 pages. Prix : 5 fr.

Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation d'Abbeville.*

Delacroix et son Œuvre, par Ad. Moreau. Paris, librairie des Bibliophiles, 1873; gd in-8 de XXXII et 332 pages, avec huit planches gravées représentant des pièces originales et un portrait de Delacroix, gravée à l'eau-forte par Boilvin. Prix : 8 fr.

Tiré à 300 exemplaires dont 200 seulement sont mis en vente.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, tome VII, pages 560-566, un article de M. Louis Gonse.

Auguste Demory, artiste peintre, par C. Le Gentil, juge au Tribunal civil. Arras, Courtin, 1873; in-8 de 41 pages.

Gavarni, l'homme et l'œuvre, par Edmond et Jules de Goncourt. Paris, H. Plon, 1873; in-8 de IV et 436 pages, avec un portrait de Gavarni, gravé à l'eau-forte par Flameng, d'après un dessin de l'artiste et un *fac-simile* d'un autographe de Gavarni. Prix : 8 fr.; papier vergé, 20 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité* des 20 août et 10 septembre 1873 deux articles de M. Louis Gonse.

The intellectual Life, by Philip Gilbert Hamerton. London, Longmans, 1873; gd in-8 de 460 pages, avec un portrait de Léonard de Vinci, gravé par Léopold Flameng. Prix : 10s 6d.

Histoire de Jules II, sa vie et son pontificat, par M. A.-J. Dumesnil, vice-président du conseil général du Loiret. Paris, Loones, 1873; in-8 de X et 384 pages. Prix : 7 fr. 50 c.

Notice sur François Lepage, peintre de fleurs, par Aimé Vingtrinier. Lyon, Vingtrinier, 1873; in-8 de 16 pages.

Eustache Lesueur, surnommé le Raphaël français, par J.-J.-E. Roy. Tours, Mame, 1873; in-12 de 143 pages avec gravures.

Bibliothèque de la jeunesse française.

Étude sur George Michel, par Alfred Sensier. Paris, Lemerre; Durand-Ruel, 1873; gd in-8 de 4 feuillets non chiffrés et 182 pages, avec un portrait et 16 eaux-fortes. Prix : 15 fr.

Titre rouge et noir. — Le portrait et les gravures 5, 6, 7, 10, 11, 12 et 16, ne sont pas signées; les autres portent les noms de MM. Boilvin, F. Flameng, Léon Gaucherel, Lalanne, Lemaire, Lerat et Muzelli.

Le catalogue de l'œuvre de George Michel, peintre, né à Paris le 12 janvier 1763, mort dans la même ville le 7 juin 1843, occupe les pages 131-166.

Correspondance de Henri Regnault, recueillie et annotée par Arthur Duparc; suivie du Catalogue complet de l'œuvre de H. Regnault. 2e édition. Paris, Charpentier, 1873; in-18 de 435 pages, avec un portrait gravé à l'eau-forte par Laguilhermie, d'après une photographie de Bertrand. Prix : 3 fr. 50 c.

Bibliothèque Charpentier. — La première édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, tome VI, page 535.

L'Œuvre de Rembrandt, décrit et commenté par Charles Blanc, membre de l'Institut, directeur des Beaux-Arts. Catalogue raisonné de toutes les estampes du maître et de ses peintures. Paris, A. Lévy, 1873; 2 vol. gd in-4 avec 40 eaux-fortes de Flameng, 35 héliogravures d'Amand-Durand et des bois gravés.

Pour les publications de M. Ch. Blanc sur Rembrandt, consulter les deux volumes de *Tables* de la *Gazette des Beaux-Arts.*

Notice sur la vie de Gustave Ricard, par M. Paul de Musset, suivie du Catalogue des œuvres de Ricard, exposées à l'École des beaux-arts, le 1er mai 1873. Paris, Gauthier-Villars, 1873; in-8 de 41 pages. Prix : 1 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts,* no 19, 10 mai 1873, un article de M. L. Desprez.

Gustave Ricard, par Autran, de l'Académie française. Lille, Danel, 1873; in-8 de 1 page.

En vers.

Notice sur la vie et les œuvres de Léon Vaudoyer, architecte, membre de l'Institut, par G. Davioud, secrétaire principal de la Société centrale des architectes. Paris, quai de l'Horloge, 23. 1873; in-8 de 15 pages.

Léonard de Vinci, par Frédéric Kœnig. Nouvelle édition. Tours, Mame, 1873; in-8 de 190 pages, avec gravures.
Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

On trouvera, en outre, dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, les Notices suivantes, qui sont toutes de M. L. Desprez :

Bonnet (Adolphe), archéologue français; 20 septembre 1873;

Bonnet (Guillaume), sculpteur lyonnais; 3 mai 1873;

Charroppin (Adolphe), fondateur de la Société des Amis des Arts de Bordeaux; 17 mai 1873;

Chintreuil (Antoine), paysagiste; 20 août 1873;

Colin (Charles), vignettiste; 20 juillet 1873;

Conrad (Carl-Emmanuel), peintre de l'École de Dusseldorff; 20 août 1873;

Couder (Louis-Charles-Auguste), peintre, de l'Académie des Beaux-Arts; 10 août 1873;

Davis (William), paysagiste anglais; 24 mai 1873;

Drouin (Georges), peintre; 20 août 1873;

Durand (Amédée), sculpteur et graveur en médailles; 10 septembre 1873;

Fagnani (Giuseppe), portraitiste italien; 20 août 1873;

Falcoix (Aimé), statuaire; 17 et 24 mai 1873;

Falconis (M. L.), statuaire-décorateur; 17 mai 1873;

Joyau, architecte, prix de Rome; 17 mai 1873;

Keller (Joseph von), graveur allemand; 10 juillet 1873;

Landseer (sir Edwin), peintre anglais; 10 octobre 1873;

Longin, dessinateur; 20 juillet 1873;

Lotsch, sculpteur badois; 20 juillet 1873;

Marstrand (Wilhem-Nicolas), peintre danois; 24 mai 1873;

Mercier (Claude), restaurateur de tableaux; 20 juin 1873;

Mitchell (Robert), graveur anglais; 20 juillet 1873;

Muhlig, peintre badois; 20 juillet 1873;

Nanteuil (Célestin), peintre et lithographe; 10 septembre 1873;

Nyon (Joseph), graveur des sceaux de la reine d'Angleterre; 20 septembre 1873;

Oubry (Paul d'), paysagiste; 20 août 1873;

Poitevin (Auguste), sculpteur; 20 août 1873;

Powers (Hiram), sculpteur américain; 10 juillet 1873;

Prieur (René), sculpteur dijonnais; 10 octobre 1873;

Rayper (Ernest), peintre genevois; 10 septembre 1873;

Regemontel (J.-J. van), peintre belge; 20 juillet 1873;

Rinaldo-Rinaldini, sculpteur, élève de Canova; 20 septembre 1873;

Rosalès (Édouard), directeur de l'Académie espagnole des Beaux-Arts; 10 octobre 1873;

Scheffer (Arnold), peintre, fils d'Henri; 10 juillet 1873;

Schulz, directeur de l'École des Arts de Dantzig; 20 juillet 1873;

Seillière (le baron), érudit et amateur; 17 mai 1873;

Schaw (Henri), antiquaire et artiste anglais; 20 juillet 1873;

Smith (Constant-Félix), peintre; 20 septembre 1873;

T'schaggeny (Edmond J.-B.), peintre belge d'animaux; 20 septembre 1873;

Vitet (Louis), archéologue et critique d'art; 20 juin 1873;

Winterhalter (François-Xavier), peintre et portraitiste bavarois; 20 juillet 1873;

Zahn (Albert von), secrétaire général des Collections artistiques à Dresde; 20 juillet 1873.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

Traité général de photographie, par D.-V. Monckhoven. 6e édition. Paris. G. Masson, 1873; gd in-8 de xvi et 400 pages, avec 280 figures et 3 planches photographiques. Prix : 16 fr.

Photolithographie, traits et demi-teintes. Traité pratique, par Geymet. Produits chimiques et appareils pour la photographie. Paris, l'auteur, 8, rue Neuve-Saint-Augustin, 1873; in-18 de 180 pages. Prix : 10 fr.

Antiquité et Renaissance italienne. Grèce, Pompéi, Rome; par les élèves de l'École de Rome. Paris, Ducher, 1873; in-fo de 60 photographies. Prix : 125 fr.

Illustrations of China and is People, by J. Thompson. A Series of 200 Photographs, with Letter-press Descriptions of the Places and People represented. Vol. 1, London, Low, 1873; in-fo. Prix : 63s.

On annonce quatre volumes.

Album photographique des ruines de Paris. Collection de tous les monuments et édifices incendiés et détruits par la Commune de Paris, accompagnée de notices historiques et descriptives sur chaque sujet. Paris, A. Delahaye, 21 photographies in-4, montées sur onglet.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

Almanach du *Musée universel* pour 1874, publié avec la collaboration des écrivains et des artistes les plus distingués. 1re année. Paris, Dunon et Fresué, 1873; in-8 de 54 pages à 2 colonnes. Prix : 0 fr. 50 c.

L'Art de découper le bois, le cuivre, l'ivoire, la corne, etc.; contenant également la marqueterie et la sculpture simple, journal artistique illustré, par E. Brocard, directeur-fondateur. Nos 1, 2, 3. Paris, Vve A. Morel et Cie, 1873; in-4 de 12 feuilles, avec une brochure explicative, petit in-8 de 42 pages.

Mensuel. — Un an, Paris : 10 fr.; départements : 12 fr.

Le Brocanteur, journal spécial d'annonces pour la vente et l'achat de tous objets d'occasion. 1er n°, 12 avril 1873. Paris, Passage de l'Opéra, 18 et 19.

Hebdomadaire. — Voir dans la *Chronique des Arts* du 10 juillet 1873 un article de M. L. Desprez.

Bulletin de la Société artistique et industrielle de Cherbourg. N° 1, année 1872. Cherbourg, Feuardent, 1873; in-8 de 68 pages.

La Fédération artistique, nouveau journal d'art, rédacteur en chef, Gustave Lagye. N° 1, 8 mai 1873. Anvers et Bruxelles, Passage du Commerce, 45, 1873; in-4.

Paraît le jeudi de chaque semaine. — Un an : 15 fr.

Guide. Exposition de Toulon. 1873. Beaux-Arts, peinture, sculpture, dessin, gravure, arts industriels, etc. N° 1. 20 avril 1873. Toulon, Laurent, 1873; in-4 de 8 pages à 2 colonnes.

Le Moniteur de l'ameublement, journal rédigé par ses abonnés. N° 1, 1er mai 1873. Paris, Rue de Clichy, 15, 1873; in-f° de 4 pages à 3 colonnes, avec 3 planches.

Paraît le 1er et le 16 de chaque mois. — Un an : 18 fr.; six mois : 10 fr.; trois mois : 6 fr.

Profils et Détails d'architecture, revue illustrée de l'architecture et de la construction pratique, paraissant tous les mois. Directeur : E.-F. Le Preux, architecte. Paris, Ch. Juliot. Prix de l'abonnement pour Paris et les départements : 10 fr.

Le Propriétaire-architecte, parallèle de constructions suburbaines depuis 1,200 jusqu'à 18,000 fr., sous la direction d'Ernest Flamant, architecte, membre de la Société nationale des architectes de France. Paris, A. Cerf, 1873; in-f° de 3 planches avec texte.

Paraît deux fois par trimestre. — Un an : 5 fr.

Le Vermandois, revue d'histoire locale, beaux-arts et littérature, publiée sous les auspices des membres de sociétés savantes de plusieurs départements. 1re année, n° 1, 1er janvier 1873. Saint-Quentin, Triquemeaux-Devienne; Paris, Dumoulin, 1873, in-8 de VIII et 32 pages avec 2 planches.
Un an : 10 fr.

PAUL CHÉRON.

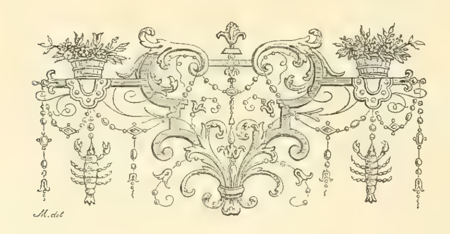


TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1873.

QUINZIÈME ANNÉE. — TOME HUITIÈME. — DEUXIÈME PÉRIODE.

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Les gravures suivantes, intercalées dans les diverses livraisons du présent semestre, devront être placées ainsi qu'il suit :

PORTRAIT DE FEMME, attribué à Porbus (galerie de M. Rothan), eau-forte de M. Le Rat, t. VII (2e période), p. 430;

Le Christ au tombeau, eau-forte de M. Ch. Waltner, d'après le tableau (compartiment inférieur) de M. Henri Lévy (Salon de 1873), même volume, page 484;

Le Concert de famille, eau-forte de M. Léopold Flameng, d'après Jan Steen, même volume, page 538;

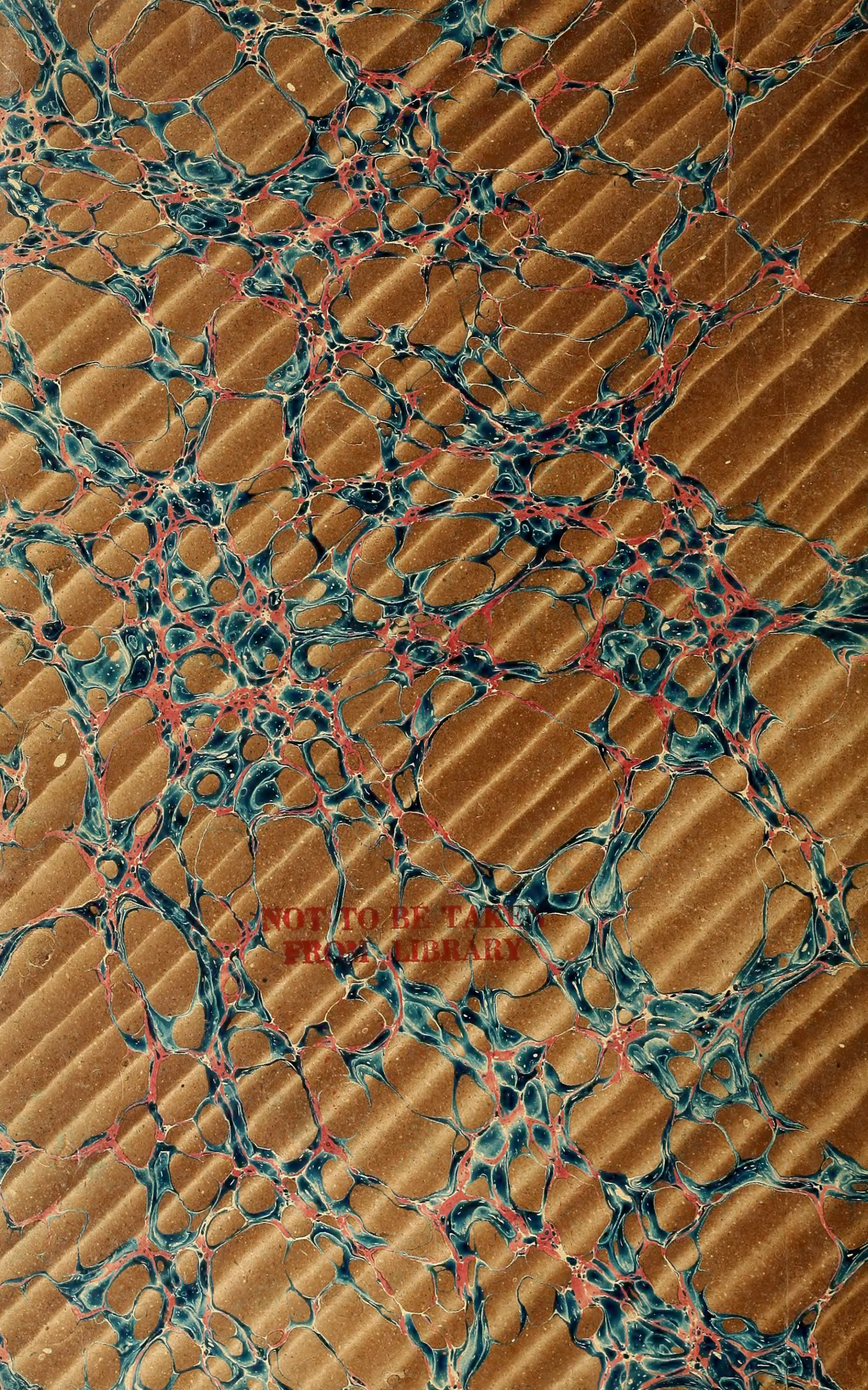
Le Peseur d'or (*l'Usurier*), eau-forte du même graveur, d'après G. Metsu, même volume, page 539;

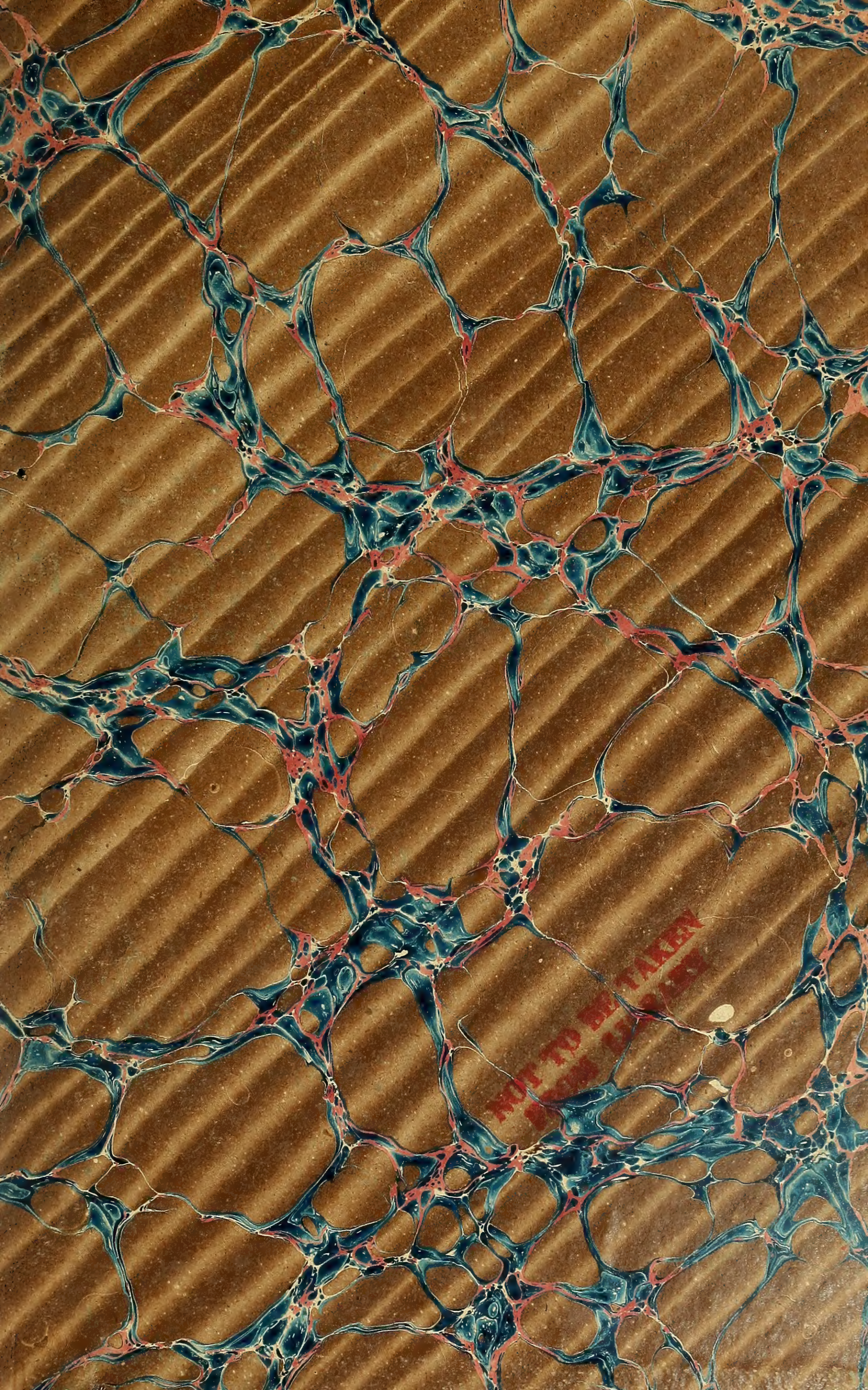
Le Chateau, eau-forte du même graveur, d'après Jacques Ruysdael, même volume, page 541.

FIN DU TOME HUITIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Le Rédacteur-gérant : RENÉ MÉNARD.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1680]




NOT TO BE TAKEN